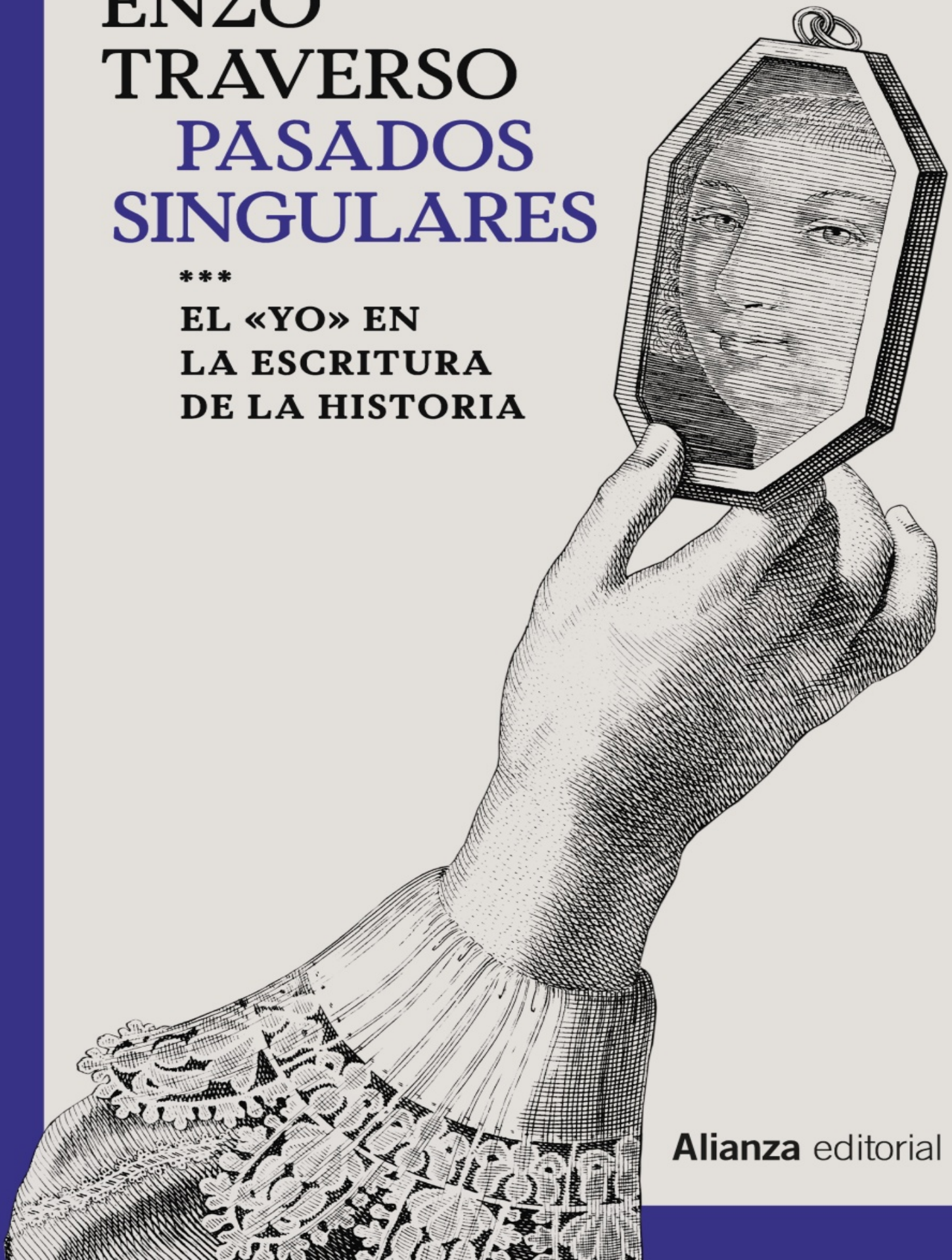
ENZO TRAVERSO

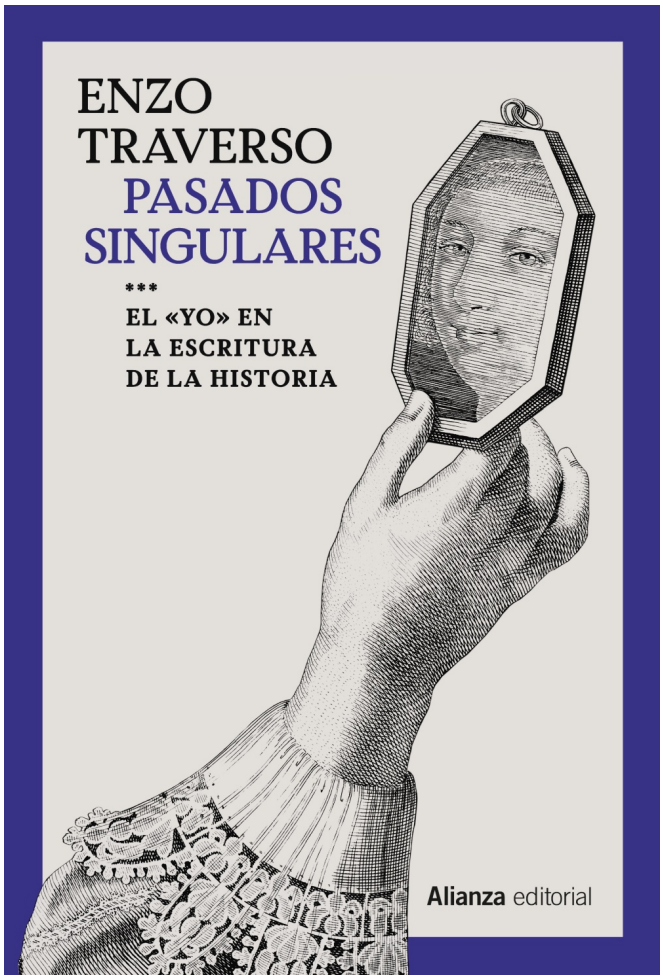
PASADOS SINGULARES

***

EL «YO» EN LA ESCRITURA DE LA HISTORIA



Alianza editorial


ENZO
TRAVERSO
PASADOS
SINGULARES
***
EL «YO» EN
LA ESCRITURA
DE LA HISTORIA
Alianza editorial

Enzo Traverso

PASADOS SINGULARES

EL «YO» EN LA ESCRITURA DE LA HISTORIA

Alianza editorial

ENZO TRAVERSO

Pasados singulares

El «yo» en la escritura de la historia

Traducción de Belén Gala Valencia

Alianza editorial

Índice

INTRODUCCIÓN

1. ESCRIBIR EN TERCERA PERSONA
2. LAS TRAMPAS DE LA OBJETIVIDAD
3. EGO-HISTORIA
4. BREVE INVENTARIO DEL «YO» NARRATIVO
    Narrativizar la investigación
    Intermezzo sociológico
5. DISCURSO SOBRE EL MÉTODO
6. MODELOS: LA HISTORIA ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA
7. HISTORIA Y FICCIÓN
8. PRESENTISMO

AGRADECIMIENTOS

CRÉDITOS

INTRODUCCIÓN

> Uno nunca vive solo de sí mismo […], tenemos que saber que nuestro pensamiento más íntimo, más nuestro, se liga con miles de vínculos al del mundo.
>
> Victor Serge,
> *Memorias de un revolucionario*

Este ensayo surgió de una pregunta confusa que fue aclarándose en el transcurso de los últimos años, provocada por lecturas que no tenían un carácter sistemático ni estaban motivadas por ningún proyecto u obligación profesional: libros leídos por curiosidad, por mero placer, porque las críticas me hubieran despertado las ganas de leerlos o porque algún amigo me hubiera hablado de ellos; libros que he leído con interés y amado a menudo, que me han aportado conocimiento, me han conmovido y, a veces, me han dado la sensación de estar viendo la esencia del pasado, es decir, de estar viendo seres humanos de carne y hueso, más allá de los conceptos que son mis instrumentos de trabajo. Se trata de libros de historia, pero también de novelas, autobiografías, o bien obras híbridas que mezclan diferentes géneros literarios, muchas de las cuales han suscitado mi admiración aunque siempre hubiera algo que me incomodara. No hay una obra concreta que me haya causado esta perplejidad; surgió de un conjunto de lecturas, por una especie de efecto de acumulación.

Hay un hecho evidente: la historia se escribe cada vez con mayor frecuencia en primera persona, desde el prisma de la subjetividad de un autor. Si bien en literatura este fenómeno es antiguo (basta con pensar en los relatos de Dante en *La divina comedia*), no lo es en absoluto en historia, donde resulta totalmente inédito. Este auge invasor del yo me deja perplejo. Cuestiona mis prácticas de historiador, pero suscita también otras preguntas más profundas acerca del mundo en el que vivimos. ¿Puede afectar la era del *selfie* al modo en que se escribe la historia? Al margen de las innovaciones metodológicas que conlleva, el nuevo espacio de la

subjetividad se aprecia, de entrada, en detalles anodinos como la creciente tendencia a poner en la cubierta de algunos libros el retrato del autor. Esta decisión no tiene por qué deberse al «egotismo» de los escritores —«mi tema favorito: yo mismo»—, sino más bien al nuevo sitio que ocupa la subjetividad en nuestras culturas y, por extensión, en una esfera pública reificada. Incluso yo, en una escala muy modesta, he vivido la experiencia de esta nueva ostentación —o exhibición— de uno mismo. Hace unos años, al recibir la traducción de uno de mis libros, comprobé con estupor que, en lugar del habitual texto de presentación, mi rostro ocupaba todo un cuarto de la cubierta. Cuando pregunté por las razones de tan rara elección, el editor me explicó que era la maqueta de la colección. Un poco más tarde publiqué una obra sobre la Europa de entreguerras, cuyo prefacio incluía algunas páginas dedicadas a mi «posmemoria». Allí hablaba de mi ciudad natal —una pequeña ciudad italiana de lo más normal— y del microcosmos de recuerdos, leyendas e imágenes que acompañaron mi adolescencia y por el cual la historia «con hache mayúscula», convertida en drama local, fue transmitida a mi generación. Mi intención era sencillamente explicar cómo me enteré, cuando era todavía adolescente, de los acontecimientos descritos y analizados en el libro partiendo del principio de que, para un autor, presentarse (decir desde dónde habla) es una forma de honestidad intelectual. Me sorprendió —y no siempre agradablemente— comprobar que en varios de los países en los que se tradujo el libro, las reseñas se regodeaban en esas notas autobiográficas totalmente marginales. Una revista italiana de reconocido prestigio me pidió permiso para publicar el prefacio y una gran editorial me sugirió incluso que escribiera una historia de los años setenta desde una perspectiva autobiográfica, pasando por alto el hecho de que en 1977 no tenía más que veinte años y no desempeñé ningún papel relevante en los acontecimientos de la época. Todo aquello me pareció anecdótico e insignificante, hasta divertido, pero me permitió comprender más tarde que sencillamente se trataba de señales de una mutación de nuestra relación con el pasado.

En el paso del siglo XX al XXI, las autobiografías de historiadores se han multiplicado. Jeremy D. Popkin y Jaume Aurell, analistas especializados en este nuevo género literario, han contabilizado varios centenares a lo largo

de los últimos treinta años[1]. A pesar de afirmar que un fenómeno de semejante magnitud merece ser estudiado, no dejan de subrayar su carácter en cierto modo paradójico: por lo general, la vida de un investigador consiste en impartir cursos, seminarios, participar en coloquios y encerrarse en archivos y bibliotecas, lo que no resulta tan emocionante como las aventuras de James Bond. No obstante, se ha propagado el gusto de los historiadores por contar su vida. Hasta el momento, este goce autorreflexivo estaba reservado a una pequeña minoría de sabios conscientes de su fama y orgullosos del carácter singular de su carrera. Pertenecían a una elite; se escapaban al destino de los simples historiadores para convertirse en *memorialistas*[2]. Edward Gibbon, Henry Adams, más tarde Benedetto Croce y Friedrich Meinecke —el último ha sido, sin duda, Eric J. Hobsbawm—, todos han publicado sus recuerdos con el objetivo más o menos explícito de inscribir su vida en la historia[3]. Esto es aplicable también a autobiografías atípicas, escritas no con la intención de erigir a sus autores en modelos, sino porque estos eran conscientes de haberse convertido, por su obra, en la encarnación de una conciencia colectiva. Es el caso de los fragmentos autobiográficos de Eduardo Galeano[4], escritor y ensayista, que se hizo historiador a la fuerza y a quien debemos una de las mayores obras sobre la conquista del Nuevo Mundo, *Las venas abiertas de América Latina* (1971). O también de la autobiografía de Howard Zinn, escrita quince años después del enorme éxito de su *La otra historia de los Estados Unidos* (1980). En aquella obra cuenta su participación en la Segunda Guerra Mundial, su primer puesto de profesor en la universidad de Atlanta en la época de la lucha contra la segregación racial, así como su compromiso contra la guerra de Vietnam, si bien más que los recuerdos de un historiador, nos proporciona los de un militante[5].

Las memorias, como indica Jean-Louis Jeanelle, nacen de la «dialéctica entre un destino individual y el destino de una colectividad»[6]. Las memorias de los estadistas denotan casi siempre un deseo de monumentalización de su vida; por su parte, las de los historiadores manifiestan, al menos, la conciencia de ocupar un sitio en la cultura de un país o de una época. En nuestros días, sin embargo, esta práctica se ha

extendido a investigadores totalmente desconocidos fuera de su disciplina, que escriben autobiografías más que memorias. En la mayoría de estos casos, su objetivo no es erigirse un monumento, sino bucear en sí mismos para comprender mejor su propia trayectoria intelectual o, sencillamente, contar su vida.

Sin duda, la multiplicación en el número de autobiografías de historiadores es, en parte, el reflejo de una tendencia más amplia: la democratización del ejercicio de la escritura y, en particular, de la escritura de uno mismo. El fin del monopolio de la literatura por una elite intelectual —el siglo XIX fue la época de la lucha contra el analfabetismo, el siglo XX, la de la difusión de la lectura; ahora hemos entrado en la de la apropiación de la escritura por parte de aquellos que hasta el momento habían estado excluidos de ella— ha propiciado que mujeres y hombres corrientes cuenten su vida. El nacimiento de la «historia desde abajo» es indisociable de la «autobiografía desde abajo», un género amplio, aunque marginal, que se ha establecido y difundido en la sombra, fuera de los circuitos consagrados de la prensa y la edición. Y los primeros en comprender la extraordinaria riqueza de este vasto paisaje textual han sido, sin duda alguna, los historiadores. En Italia, muchos de ellos se han dedicado a transcribir los testimonios de personas que no tenían acceso a la escritura.

Danilo Montaldi fue uno de los primeros investigadores que estudió la cultura de las clases subalternas intentando reproducir su voz, con una forma literaria respetuosa con su lengua, híbrida y trufada de dialectos. En sus *Autobiografie della leggera* (1961) hizo posible la lectura del testimonio de los vagabundos, los pequeños rateros, las prostitutas de las ciudades de la llanura del Po, esbozando así un retrato sorprendente de un mundo soterrado[7]. Siguiendo los pasos de Jean Norton Cru, Antonio Gibelli ha reconstruido la historia de la Gran Guerra a través de la voz de quienes la vivieron a ras de suelo, en las trincheras[8]. Más recientemente, ha habido historiadores que han estudiado la enorme producción autobiográfica en el seno del mundo de los militantes comunistas, donde esta práctica servía originalmente para elegir a los cuadros del partido, pero, en retrospectiva, nos desvela la trayectoria vital de los militantes de base[9]. Mauro Boarelli ha examinado las autobiografías de mil doscientos activistas comunistas de

Bolonia, escritas entre 1945 y 1956[10]. En ellas se describe un panorama bastante diferente del que dejan ver las historias tradicionales del comunismo, centradas en los grupos dirigentes, las estrategias y las acciones de masas. En cambio, las memorias de los militantes presentan sus vidas y describen la compleja relación que mantenían las clases populares con la «alta» cultura, así como la importancia de la escritura y de la palabra en la definición de las jerarquías internas del partido. Para estudiar la democratización de la escritura, los historiadores han tenido que tratarlas como un campo de investigación. Así pues, a pesar de derivar de un mismo proceso de democratización de la escritura sobre uno mismo, las autobiografías de historiadores y las de la gente que hasta entonces no había tenido acceso a la escritura no pueden superponerse. Con todo, es indudable que existe cierta relación entre unas y otras, ya que, solo después de haber estudiado las autobiografías de la gente común, los historiadores «corrientes» han empezado a contar su propia vida.

En el transcurso de los últimos años se ha traspasado otro umbral: hemos pasado de las autobiografías de historiadores a una nueva forma subjetiva de escritura de la historia. En la actualidad, un número creciente de obras que no son autobiográficas tienen una importante dimensión homodiegética, como si la historia no pudiera ser escrita sin exponer el interior no solo de quienes la hacen, sino también y, sobre todo, de quienes la escriben. Sin ser historia en el sentido convencional del término ni autobiografía, este nuevo género híbrido ha alcanzado un éxito considerable. Transgrede las tradiciones y supera los cánones literarios cuestionando algunas premisas fundamentales y, por lo general, aceptadas de la disciplina histórica. En las siguientes páginas me dedicaré a estudiar esta nueva posición atribuida a la subjetividad tanto en la escritura de la historia como en la autoconciencia de los historiadores. Conviene precisar que mi intención no es contribuir a apuntalar el edificio, ya antiguo, de la literatura anti-autobiográfica, cuyos orígenes se remontan por lo menos a Pascal y su famosa frase «El yo es odioso» (*Pensamientos*, 455), que más que una mera ocurrencia, manifestaba una auténtica incomodidad. En los fragmentos autobiográficos que conforman *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (1932), Walter Benjamin reconocía que, en calidad de crítico, había observado siempre

«una única y pequeña regla», simple, pero de obligado cumplimiento: «No emplear la palabra “yo” salvo en las cartas». Cuando le propusieron que escribiera unas crónicas sobre Berlín en primera persona, tuvo que superar una reticencia espontánea: «De repente quedó claro que este sujeto, que durante años se había acostumbrado a quedarse en un segundo plano, no iba a dejarse sacar tan fácilmente al escenario[11]».

La autobiografía no es un género menor, mal que le pese a Albert Thibaudet, quien, en su ensayo sobre Flaubert, la describía como «la más falsa» de las autorrevelaciones, pues, a primera vista, se presenta como «la más sincera» de ellas[12]. Tampoco, como sugería Paul Valéry, es una artimaña de escritor destinada a alimentar la curiosidad «desabotonándose» para dar la impresión de mostrar su intimidad[13]. Un poco antes, en la Francia de finales del XIX, la carga antiautobiográfica de Ferdinand Brunetière era mucho más violenta. A pesar de ser obstinadamente conservador, su ataque podría haberse escrito hoy en día: «¿Cuáles son las causas de este desarrollo enfermizo y monstruoso del *Yo*?», se preguntaba lamentando que ese odioso yo hubiese conquistado ya «el derecho de acomodarse en su gloria y de arrellanarse en su insolencia». Y continuaba, sin piedad:

> Cuando abramos un libro, ¿será para enterarnos, como si nosotros fuéramos niños de la inclusa, de que el autor tuvo un padre, hermanos, una familia; o de la edad a la que le salieron los dientes, cuánto le duró la tosferina, los maestros que tuvo en el colegio y cómo le fue en el bachillerato? ¿Animaremos a nuestros novelistas, como hacíamos hace poco con los pintores, a reflejarse a sí mismos en sus obras o a describirse en ellas con exactitud para el conocimiento de la posteridad? En definitiva, ¿se trata de una tendencia que debamos alentar en su obra, una complacencia infinita con su notable persona, sin advertir que no es más que una forma también del desprecio más impertinente por todo lo que no sea ellos?[14].

Si bien esta severa recriminación podría dirigirse a numerosos autores contemporáneos, llega a conclusiones bastante pobres. Según Brunetière, la «tendencia de nuestros autores a subirse al escenario» no sería más que la expresión de su «fatuidad» y de su «insignificancia», de su empeño por escribir «encerrados y como aprisionados en el estrecho círculo de su egotismo»[15]. Se trata de una mirada miope. Los resultados tanto literarios como historiográficos de esta escritura, sin duda centrada —pero no

forzosamente encerrada— en el yo del autor, son a veces excelentes. Ya sea deplorable o admirable, la emergencia del yo requiere, sobre todo, una explicación mediante un trabajo de análisis e interpretación crítica.

«Narciso novelista» ya no está solo[16]. Esta figura literaria cuya existencia está atestiguada y ha sido estudiada ya hace tiempo tiene ahora a su lado un «Narciso historiador», mucho más joven, pero no menos ambicioso y creativo[17]. Su antepasado aparecía en el tercer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, fascinado por su propia imagen reflejada en el agua cristalina de una fuente. «Cautivado por sí mismo», escribe Ovidio, hasta el punto de convertirse «a la vez en el amante y en el objeto amado», el ser que desea y el objeto de deseo, intenta apropiarse de su imagen, pero ese esfuerzo ilusorio lo conduce a la ruina, ya que finalmente es engullido por las aguas (III, 407). Freud y otros muchos psicoanalistas que han seguido sus pasos han visto en Narciso una figura neurótica, la del sujeto que, incapaz de orientar hacia el exterior sus energías libidinosas, las interioriza en una especie de huida fuera de la realidad aislándose y encerrándose en sí mismo[18]. Si bien Freud describió una neurosis que afecta, sin duda, a gran número de escritores y de historiadores, simplificó también la complejidad del personaje mítico. Mucho antes que el padre del psicoanálisis, Herman Melville había dado ya a Narciso los rasgos de lo universal. En ese desdichado héroe que, «al no poder hacer suya la imagen atormentadora y dulce que le devolvía la fuente, se precipitó en la muerte», el autor de *Moby Dick* (1851) creyó haber encontrado la fuente misma de la historia: «Esa misma imagen la percibimos nosotros mismos en todos los ríos y todos los océanos. Es el espectro inaprensible de la vida, la llave de todo»[19].

El historiador subjetivista, Narciso historiador, se parece más al Narciso de Melville que al de Freud. En lugar de huir del mundo, quiere explorarlo sin perder de vista su propio reflejo, que continuamente le devuelven la vida y la historia. Lo que nos lleva, por analogía con Max Weber, a la noción de «narcisismo en el mundo». En su obra más famosa, el sociólogo alemán percibe uno de los rasgos del espíritu del capitalismo en la «ascesis intramundana» *(innerweltlichen Askese)* que el protestantismo —Calvino en particular— opuso al ascetismo místico, y que consiste en buscar la

salvación mediante una acción virtuosa y racional en la sociedad antes que a través de una huida fuera del mundo[20]. El narcisismo historiográfico surge del deseo de comprender el pasado. No se reduce, pues, a una postura puramente reflexiva de autocontemplación y de autoadmiración cuyo resorte último residiría, según la definición freudiana, en «la libido hurtada al mundo exterior y dirigida al yo». Narciso historiador proyecta sus energías hacia el exterior, pues su búsqueda identitaria no puede concluir sino tras un largo trabajo de investigación del pasado, un trabajo expuesto en primera persona que le permite, después de haber analizado la vida de los otros, comprender finalmente quién es y de dónde viene.

En realidad, Narciso novelista y Narciso historiador no se yuxtaponen, tienden a unirse, incluso a fusionarse en una figura híbrida, pues, como veremos en la conclusión de este ensayo, los historiadores subjetivistas no ocultan sus aspiraciones literarias, mientras que muchos novelistas han empezado a escribir como historiadores, explorando el mundo y produciendo obras de «no ficción literaria». A semejanza del narcisismo literario, el narcisismo historiográfico incita a la crítica, por más que reconozca que sus resultados no son despreciables, e incluso a veces más notables que los de la historia impersonal.

---

[1] Jeremy D. Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, Chicago, University of Chicago Press, 2005; Jaume Aurell, *Theoretical Perspectives on Historians' Autobiographies: From Documentation to Intervention*, Londres, Routledge, 2016.

[2] Pierre Nora, «Histoire et roman: où passent les frontières?», *Le Débat*, n.º 165, 2011, p. 9.

[3] Edward Gibbon, *Memoirs of My Life*, Nueva York, Funk & Wagnalis, 1966 [1796] [*Memorias de mi vida*, Barcelona, Alba Editorial, 2003, trad. de Néstor Fraile, Rafael Gómez-Cabrero y Andrea Montero Cusset]; Henry Adams, *The Education of Henry Adams: An Autobiography*, Boston, Houghton Mifflin, 1971 [1918] [*La educación de Henry Adams*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, trad. de Javier Alcoriza Vento y Antonio Lastra Meliá]; Benedetto Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Milán, Adelphi, col. «Piccola Biblioteca», 1989 [1918] [*Aportaciones a la crítica de mí mismo*, Valencia, Pre-textos, 2000, trad. de Isabel Verdejo Muñoz]; Friedrich Meinecke, *Erlebtes 1862-1901*, Stuttgart, K.F. Koehler, 1964 [1941] y *Strassburg, Freiburg, Berlin, 1901-1919: Erinnerungen*, Stuttgart, K. F. Koehler, 1949, incluido luego en Eberhard Kessel (dir.), *Werke, Bd. 8: Aubiographische Schriften*, Stuttgart, Koehler, 1969; Eric Hobsbawn, *Franc-tireur. Autobiographie*, París, Ramsay, 2005 [título original: *Interesting Times. A Twentieth Century Life*, Londres, Penguin

Books, 2002; *Años interesantes: una vida en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2003, trad. de Juan Rabasseda].

[4] Eduardo Galeano, *Le chasseur d'histoires*, Montreal, Lux, col. «Orfeo», 2017 [*El cazador de historias*, Tres Cantos, Siglo XXI, 2016].

[5] Howard Zinn, *L'impossible neutralité. Autobiographie d'un historien et militant*, Marsella, Agone, col. «Memoires sociales», 2013 [*You Can't Be Neutral on a Moving Train: A Personal History of Our Times*, Boston, Beacon Press, 1994].

[6] Jean-Louis Jeanelle, *Écrire ses memoires au XXe siècle. Déclin et renouveau*, París, Gallimard, col. «Bibliotèque des idées», 2008, p. 375.

[7] Danilo Montaldi, *Autobiografie della leggera. Vagabondi, ex carcerati, ladri, prostitute raccontano la loro vita*, Milán, Bompiani, col. «Tascabili Varia», 2018 [1961].

[8] Jean Norton Cru, *Du témoignane*, París, Allia, 1989 [1930]; Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Turín, Bollati-Boringhieri, 2007; y también, del mismo autor, *La Grande Guerra degli Italiani. 1915-1918*, Milán, Rizzoli, 2014.

[9] Véase Claude Pennetier y Bernard Pudal, «Écrire son autobiographie (Les autobiographies communistes d'institution, 1931-1939)», *Genèses*, n.º 23, 1996, pp. 57-75, así como los ensayos reunidos por los mismos autores en *Autobiographies, autocritiques, aveux dans le monde communiste*, París, Belin, col. «Socio-histoires», 2002.

[10] Mauro Boarelli, *La fabricata del passato. Autobiografie di militanti comunisti (1945-1956)*, Milán, Feltrinelli, col. «Campi del sapere», 2007.

[11] «Chronique berlinoise» [1932], en Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, París, Christian Bourgois, col. «Titres», 1990, p. 261 [«Crónica de Berlín», en *Obras,* libro VI, Madrid, Abada editores, 2017, trad. de Alfredo Brotons Muñoz].

[12] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, París, Gallimard, col. «Tel», 1982 [1922], p. 87.

[13] Paul Valéry, «Stendhal» [1927], citado por Jacques Lecarme y Éliae Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, París, Armand Colin, 2004, p. 12.

[14] Ferdinand Brunetière, «La littérature personnelle» [1889], en Charles-Olivier Stiker-Métral (dir.), *L'autobiographie*, París, Flammarion, col. «GF Corpus», 2014, p. 223.

[15] *Ibid*., p. 226.

[16] Véase Jean Rousset, *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, París, José Corti, 1986 [1973]; y Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013 [1980]. Mientras que Rousset se centra esencialemente en la literatura barroca, Hutcheon se dedica a elaborar una tipología de la literatura francesa e italiana contemporánea a la luz del concepto de narcisismo.

[17] Por el momento, según mis informaciones, solo hay un estudio dedicado al narcisismo entre los historiadores, considerado, sin embargo, como expresión historiográfica de una identidad colectiva, que se centra en el caso de los historiadores neoconservadores alemanes de la época de la «disputa de los historiadores» *(Historikerstreit)* y en el de los historiadores «revisionistas» israelíes que han vuelto a cuestionar el relato oficial de la guerra árabe-israelí de 1948. Véase José Brunner, «Pride and Memory: Nationalism, Narcissism, and the Historians», *History & Memory*, vol. 9, n.os 1-2, otoño 1997, pp. 256-300.

[18] Sigmund Freud, *Pour introduire le narcissisme*, París, Payot, col. «Petite bibliothèque Payot», 2012 [1914] [*Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres y Ramón Rey Ardid].

[19] Herman Melville, *Moby Dick*, París, Gallimard, col. «Folio», 1996 [1941], p. 34 [*Moby Dick*, Madrid, Alianza Editorial, 2018, trad. de Maylee Yábar-Dávila].

[20] Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, París, Plon, col. «Recherches en Sciences humaines», 1964 [1905], p. 21 [*La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, trad. de Joaquín Abellán]. Véase al respecto Christopher Adair-Toteff, «Max Weber's Notion of Asceticism», *Journal of Classical Sociology*, vol. 10, n.o 2, mayo 2010, pp. 109-122.

CAPÍTULO 1

ESCRIBIR EN TERCERA PERSONA

Los historiadores empezaron a escribir en tercera persona desde la Antigüedad, en una época en la que no había fronteras nítidas entre la historia, la poesía, la tragedia y la elocuencia, pues todas eran «instituciones de palabras ancladas en la ciudad[1]», por recuperar las palabras de Nicole Loraux.

A pesar de haber participado en las guerras del Peloponeso, primero como general ateniense y luego como exiliado, Tucídides no quería dar un testimonio de este acontecimiento. Quería hacer un trabajo de historiador y reconstituir el conflicto describiendo los hechos de manera objetiva, lo que exigía una narración en tercera persona. Así pues, no escribió *La guerra del Peloponeso* como poeta, ya que no quería «por necesidades artísticas [magnificar] los acontecimientos de esta época». También se distanció de los «logógrafos» —era así como designaba a los cronistas de los siglos VI y V a. C.— que, en sus relatos históricos, «estaban más preocupados por agradar a su público que por establecer la verdad» y hablaban de hechos que no podían verificarse, por lo que no podían pretender ningún tipo de autenticidad. Su método personal era diferente, pues se proponía producir «un saber fundado sobre datos absolutamente indiscutibles». Tanto respecto a los acontecimientos de los que había sido testigo como para aquellos sobre los que tenía un conocimiento indirecto, procedía «siempre a verificaciones tan escrupulosas como era posible». Por eso, pidió la benevolencia del lector, que se arriesgaba a «encontrar poco encanto en [su] relato desprovisto de novelería»[2], ya que ese trabajo de reconstitución rigurosa y factual exigía una narración impersonal. De acuerdo con el investigador del mundo clásico Luciano Canfora, Jenofonte, quien completó la obra de Tucídides, hizo reconocible su escritura introduciendo un «yo» narrador en los capítulos 25 y 26 del libro VI. Este paso de la

tercera a la primera persona también tenía como objetivo reforzar la veracidad del relato por el aval del testigo ocular: «Mi edad me ha permitido asistir al conflicto desde el principio hasta el final con la madurez necesaria para comprender lo que sucedía, y he podido seguir con atención el transcurso de los acontecimientos con el fin de hacerme una idea exacta»[3]. Así pues, el sucesor de Tucídides eligió un doble registro narrativo que articulase el relato impersonal del historiador (Tucídides) con el del testigo ocular (el propio Jenofonte), escrito en primera persona.

Desde el nacimiento de la historiografía moderna como disciplina con pretensiones científicas a finales del siglo XVIII, la escritura en tercera persona es una de sus reglas fundamentales y supuestamente, al menos hasta una fecha reciente, indiscutibles. Su premisa es bastante simple: concebida como una operación racional de reconstrucción factual y de descripción cronológica y contextualizada de los acontecimientos del pasado, la historia implica una distancia, una mirada externa que solo una narración impersonal puede asegurar. Para recomponer rigurosamente y comprender el pasado en toda su profundidad, hay que aligerarlo de las capas de sentimientos y emociones que lo envuelven, una tarea esencial que solo puede realizar un observador externo, cronológicamente e incluso psicológicamente ajeno a los sucesos que describe. Leopold von Ranke, el fundador de la escuela histórica alemana, concebía la historia como un punto de encuentro entre ciencia *(Wissenschaft)* y formación *(Bildung)*, entre los procedimientos rigurosos de la investigación y la misión educativa implícita en cualquier esfuerzo de producción del saber. Oficio y vocación a la vez —dos nociones reunidas en el concepto alemán de profesión *(Beruf)*, según la definición weberiana del trabajo científico—, a su parecer, la historia no podía adoptar la forma de un relato subjetivo, y menos aún íntimo[4]. Cuando, en términos hegelianos, los Estados-nación parecían encarnar su culminación, la historia se convirtió en un relato colectivo y público, a la fuerza impersonal y objetivo, que a veces corría el riesgo de confundirse con un acto notarial, un acta lista para ser archivada. La historia concebida como discurso científico ha codificado sus reglas asimilando y fusionando procedimientos bien establecidos por otras disciplinas, en particular la retórica del derecho (el arte de la persuasión fundado en la

exhibición de pruebas) y las prácticas experimentales de la medicina (un diagnóstico basado en observaciones empíricas). El conocimiento del pasado implicaba, en primer lugar, su objetivación y su descripción racional según una visión que ha empezado a cuestionarse recientemente con la emergencia del giro lingüístico en las ciencias humanas y sociales.

Ni siquiera la irrupción de la memoria en el dominio historiográfico ha modificado estos axiomas. Poniendo el acento en su carácter eminentemente subjetivo, los historiadores la han abordado siempre como una fuente más entre otras, que requieren, todas ellas, ser validadas, verificadas y comparadas. En definitiva, la memoria se ha presentado ante la historia como un nuevo *objeto* de investigación. En su introducción a *Les lieux de mémoire* (1984), Pierre Nora reafirma la distinción cuasi ontológica —ya establecida desde los años veinte por Maurice Halbwachs— entre la memoria y la historia subrayando su dicotomía constitutiva: la memoria está hecha de recuerdos, mientras que la historia se basa en fuentes; la memoria es la presencia de un pasado todavía vivo, mientras que la historia implica la ausencia y el frío de lo que ha ocurrido y ha muerto; la memoria es la percepción subjetiva de un pasado que la historia describe como una experiencia reificada y sellada[5]. Los investigadores pueden escribir una historia de la memoria colectiva, pero su posición se sitúa del lado de la primera, no de la segunda. Para ellos nunca se insistirá lo suficiente en este punto: la memoria no es más que una de las fuentes que atestan sus despachos, junto con documentos de archivos, textos, cartas, imágenes, películas y todo tipo de objetos materiales. No es necesario precisar que, si encuentran o recopilan recuerdos, tienen que verificarlos, descifrarlos, contextualizarlos e interpretarlos, lo que quiere decir que tienen que «reificarlos»: no tienen el derecho de sustituirlos o mezclarlos con sus propios recuerdos, aunque sientan la tentación de hacerlo. El experto en historia oral reúne las voces de los actores del pasado con el respeto, la humildad y el pudor que exigen sus testimonios, pero también con la distancia crítica necesaria, ya que debe verificar escrupulosamente la correspondencia entre los relatos y los hechos. En algunos casos en que la mentira está totalmente descartada, es precisamente la brecha entre la palabra de los testigos y los hechos atestiguados lo que, una vez analizado y

explicado, permite el avance en el conocimiento del pasado[6]. El objetivo del historiador es comprender lo que ha sucedido, no mostrar hasta qué punto el descubrimiento del pasado le afecta o le ayuda a escrutar las profundidades de su alma. Interrogar al pasado bajo el prisma de sus propios recuerdos no es el trabajo del historiador, sino más bien el del memorialista. Quien sienta esa necesidad será mejor que la satisfaga en un lugar tan discreto como las páginas de un diario íntimo. Por este motivo, Tocqueville, el autor de *El Antiguo Régimen y la Revolución* (1856), concibió sus recuerdos de 1848 como una especie de «espejo» en el que podía contemplar a sus contemporáneos y a sí mismo, y no como un cuadro destinado a ser mostrado al público. Tal colección de observaciones tenía un carácter estrictamente privado y solo podía convertirse en un testimonio de manera póstuma. Sus amigos no pudieron leerlo y no fue publicado hasta 1893: «El único objetivo que me he propuesto al redactarlo —escribió— es procurarme un placer solitario, el placer de contemplar a solas un cuadro verdadero de la sociedad humana». Quería que la expresión de sus recuerdos «fuera sincera» y, por ese motivo, debía permanecer «totalmente secreta»[7].

Puesto que la escritura en tercera persona constituía una regla compartida e indiscutible de la disciplina histórica, para un historiador, redactar sus propias memorias se convertía en una especie de transgresión. La historia, subraya Jeremy D. Popkin, «requiere una notable sublimación del yo», lo que supone definir la autobiografía como la expresión de un deseo más o menos consciente de violar esa norma consolidada[8]. En la época del triunfo del positivismo, los historiadores franceses exhibían de manera ostentosa su repugnancia por la individualidad. Gabriel Monod, el fundador de la *Revue historique*, y sus herederos, en particular Numa Denis Fustel de Coulanges y Charles Seignobos, concebían su disciplina como una especie de ascetismo radical que borraba completamente la subjetividad. Semejante postura, lamentaba Charles Péguy, uno de los primeros escritores en rechazar la separación entre historia y literatura, implicaba ignorar el presente, el entorno del historiador, y considerar esa ignorancia como una virtud e incluso como «la condición misma para acceder al conocimiento del pasado»[9]. En cuanto tarea de objetivación y

distanciamiento de los acontecimientos, la narración histórica debía ser anónima y el historiador debía borrarse en lugar de exhibirse.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la institucionalización de la historia como disciplina científica, emancipada por fin de la literatura, implicaba, según manifiesta Ivan Jablonka, la expulsión del «yo», es decir, su progresiva sumisión a un paradigma de objetividad adoptado de las ciencias naturales —cuyos fundamentos habían sido fijados por Claude Bernard en su *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865)—, que exigía la más rigurosa separación entre la observación y el análisis de los acontecimientos, por una parte, y el sujeto que los lleva a cabo, por otra. Al borrar su subjetividad, el historiador se disimulaba detrás de una «ausencia-omnipresencia» que le proporcionaba la ilusión de establecer una narración objetiva, neutra; de expresarse, concluye Jablonka, como una especie de «narrador-Dios»[10]. La única subjetividad que podía admitir era la de los actores del pasado. La ambición de Jules Michelet, según explicaba en sus principales obras, de *El pueblo* (1846) a *Historia de la Revolución francesa* (1850-1853), era reconstruir y revivir el pasado con sus emociones, sus pasiones, sus esperanzas, sus tragedias y sus anhelos, lo que exigía a la vez un trabajo meticuloso de restitución, basado en la exploración de las fuentes y la identificación empática con los actores de una determinada época. A su entender, el objetivo del historiador era la «resurrección» del pasado; quería hacer que resucitara lo que había acontecido penetrando en el espíritu de quienes habían participado en hacer que aconteciera[11]. Tras su aparente frialdad, los registros documentales ocultaban el secreto de la vida:

> Estos papeles no son papeles, sino vidas de hombres […]. Sin prisas, mis queridos muertos, vayamos por orden, por favor. Todos ustedes tienen derecho a la historia […]. Y a medida que iba soplando el polvo, los veía levantarse. Iban sacando del sepulcro uno la mano, otro la cabeza, como en el *Juicio Final* de Miguel Ángel o en la *Danza de la muerte*. En este libro he intentado reproducir la danza galvánica que los muertos bailaban a mi alrededor[12].

Según François Hartog, el enfoque de Michelet está, en varios sentidos, en los antípodas del de Fustel de Coulanges: en lugar de ocultarse, intenta dialogar con los muertos. Fustel, escribe Hartog,

> se esfuerza en no estar, ausentándose de sí mismo para conocer el pasado; el otro firma un contrato con la ausencia y se convierte en visitante de los muertos […]. Hay dos tipos de ausencia, dos relaciones con el tiempo, dos estrategias de conocimiento, dos modos de escribir la historia. Michelet está del lado de la memoria, en el sentido en que lo entenderá Péguy; Fustel, del de la historia[13].

Michelet, subraya Christophe Prochasson citando su *Diario*, es el inventor del «yo-historia»[14]. Si bien parten de premisas diferentes, también los seguidores del historicismo alemán consideran la identificación con los actores del pasado como una condición necesaria para la construcción del relato histórico. Ranke lo llama «empatía» *(Einfühlung)*, y Dilthey, «experiencia vivida» *(Erlebnis)*[15]. Para Michelet, como para Wilhelm Dilthey, este procedimiento permite al historiador impregnarse del mundo mental y emocional de una sociedad desaparecida para comprenderla, pero de ningún modo permite confundir ese universo mental con la individualidad del propio historiador: la «empatía» que recomendaban estos estudiosos no es un diálogo entre interlocutores intercambiables. Los dos historiadores problematizan el relato en tercera persona sin cuestionarlo de ningún modo.

La tensión entre la emergencia de una nueva subjetividad y la exigencia positivista de una narración impersonal atraviesa todo el siglo XIX. Los debates historiográficos no son más que una de sus variadas manifestaciones. En esa misma época, la literatura también se desgarra en torno a ese nuevo «yo», cuya aparición hacen corresponder los investigadores con las *Confesiones* de Rousseau (1782), la primera autobiografía moderna. Chateaubriand, Lamartine, George Sand y Alejandro Dumas siguen su ejemplo, pero chocan con resistencia e incomprensión. En el caso del primero, a menudo la elocuencia predomina sobre la sinceridad, y con frecuencia sus *Memorias de ultratumba* (1849-1850) son consideradas como las efusiones de un Narciso senil. Los textos autobiográficos de Nerval, el primer poeta que puso por escrito sus propios sueños y transformó su enfermedad en fuente de creación estética más de medio siglo antes del psicoanálisis y el surrealismo, son considerados como los delirios de un loco, material de interés para la medicina más que para la literatura.

Habrá que esperar a la llegada de las vanguardias a comienzos del siglo XX para que el potencial artístico de la subjetividad de los escritores sea plenamente reconocido[16]. El final del naturalismo, el agotamiento del realismo en la pintura y la liberación de la fotografía respecto a sus modelos estéticos originarios marcarán una ruptura en las representaciones de lo real y trastocarán la unidad cronológica de los relatos literarios dando rienda suelta a la subjetividad de los autores junto a la de sus personajes. Proust, Kafka, Conrad, Svevo, Pirandello y Joyce encarnarán la irrupción del modernismo en la literatura haciendo de la novela una especie de «monólogo interior»; otro tanto harán Eliot y Pound con la poesía y Brecht con el teatro. No obstante, durante todo el «largo» siglo XIX, desde Benjamin Constant hasta Proust, los escritores tienen que recordar a la crítica que el «yo» de sus novelas no las convierte en autobiografías, ni pone en duda su carácter de «obras de la imaginación»[17]. Por su parte, los historiadores permanecen ajenos a esas disputas literarias en torno al «yo». Lo que le interesaba al autor de las *Confesiones*, el libro que fijó el paradigma autobiográfico para el siglo XIX, «no es la verdad histórica, es la emoción de una consciencia que deja emerger en ella al pasado»[18]. La autobiografía no afecta, pues, todavía a los historiadores.

Casi un siglo después de Michelet, Siegfried Kracauer vuelve a afirmar de nuevo que la tarea del historiador consiste en «resucitar» a los muertos. A su juicio, la historia es a la vez una realidad multiforme y una narración, un conjunto de hechos y su representación. En cuanto constitución retrospectiva que implica inevitablemente una parte de subjetividad, no puede asimilarse a las ciencias naturales y posee sin lugar a dudas una dimensión literaria, incluso artística. En otras palabras, el historiador no es ni un naturalista ni un novelista, por más que, como el primero, trabaje con una materia que no es inventada y por más que, como el segundo, *escriba*, es decir, transforme esa materia en un tejido narrativo, en una intriga. Como Orfeo, nos explica Kracauer en *Historia* (1969), «el historiador debe bajar al mundo inferior para traer a los muertos a la vida», y ese peligroso ejercicio puede convertirse en una obra artística, aunque, si quiere quedarse en el marco de la historia, ha de respetar las reglas. Su arte, concluye Kracauer, «permanece anónimo, pues se muestra, en primer lugar, en la

capacidad del historiador de autoborrarse y autodesplegarse, así como en la importancia de su examen diagnóstico»[19].

Para los autores que aceptan el principio de causalidad determinista, la escritura impersonal es un dogma. Según François Simiand y Karl Lamprecht, el objetivo de la ciencia histórica no es rescatar la singularidad de una vida, sino más bien inscribirla en un paisaje y en una temporalidad hecha de limitaciones, repeticiones y regularidades. Lo que es único, escribe Simiand, «no tiene causa y no puede explicarse científicamente»[20]. Esta interpretación «científica» del pasado está en los antípodas del reencuentro entre la subjetividad del historiador y la de los actores del pasado. La historiografía estructuralista de postguerra, la edad de la «muerte del sujeto», abandonará las formas más radicales de ese determinismo, pero no renunciará a la sagrada norma de una escritura impersonal. Para Fernand Braudel, el autor de *El Mediterráneo* (1949), la historia es un proceso «anónimamente humano» en el que unos seres vivos son introducidos en vastos espacios y modelados por estructuras demográficas, geográficas, económicas y mentales estratificadas[21]. El filósofo marxista Louis Althusser será el encargado de codificar esa concepción con su célebre definición de la historia como «proceso sin sujeto»[22]. Por su parte, al subrayar que un «sujeto» no existe fuera de un espacio social y de un *habitus* heredado, Pierre Bourdieu denunciará lo que llamaba la «ilusión biográfica» sugiriendo la metáfora de un viaje en metro:

> Intentar comprender una vida como una serie única y suficiente en sí misma de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un «sujeto», de quien solo consta su nombre propio, es casi tan absurdo como intentar explicar un trayecto de metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones[23].

Enredada en un complejo tejido de relaciones sociales, económicas, culturales y simbólicas, la subjetividad desaparece.

---

[1] Nicole Loraux, «Thucydide n'est pas un collègue», *Quaderni di storia*, n.º 12, 1980, p. 60.

[2] Tucídides, *La guerre du Péloponnèse*, París, Gallimard, col. «Folio», 1998 [siglo V a. C.], pp. 47-48 [*La guerra del Peloponeso*, Madrid, Alianza Editorial, 2019, trad. de Antonio Guzmán Guerra].

Estas cualidades de la escritura de Tucídides fueron destacadas por Moses I. Finley en su introducción a la antología *The Greek Historians: The Essence of Herodotus, Thucydides, Xenophon, Polybius*, Nueva York, Viking Press, 1977 [1959], pp. 8-13.

[3] *Ibid*., p. 356. Véase Luciano Canfora, «L'io narrante degli storichi antichi», *Phaos*, n.º 3, 2003, pp. 23-36.

[4] Véase Georg G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997, pp. 29-30 [*La historiografía del siglo XX: desde la objetividad científica al desafío posmoderno*, Santiago de Chile, FCE, 2012, trad. de Iván Jaksic].

[5] Pierre Nora, «Entre histoire et mémoire: la problématique des lieux», en Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. 1, *La république*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque illustrée des histoires», 1984, pp. XVII-XLII. Véase Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, París, Albin Michel, col. «Bibliothèque de l'évolution de l'humanité», 1997 [1950] [*La memoria colectiva*, Madrid, Miño y Dávila Editores, 2011, trad. de Federico Balcarce].

[6] Véase Alessandro Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2017.

[7] Alexis de Tocqueville, *Lettres choisies. Souvenirs (1814-1859)*, París, Gallimard, col. «Quarto», 2003, p. 749.

[8] Jeremy D. Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 285.

[9] Charles Péguy, «De la situation faite à l'histoire et à la sociologogie dans les temps modernes», *Cahiers de la Quinzaine*, 8.ª serie, n.º 3, 1906, p. 17, citado por Christophe Prochasson, «Les jeux du "Je": aperçus sur la subjectivité de l'historien», *Société et Représentations*, vol. 1, n.º 13, 2002, p. 210.

[10] Véase Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, París, Seuil, col. «Points histoire», 2017, pp. 78 y 284 [*La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, FCE, 2016, trad. Horacio Pons].

[11] Jules Michelet, *Le peuple, suivi du Discours d'ouverture*, París, Flammarion, col. «GF», 1992 [1848] [*El pueblo*, México, FCE, 2005, trad. de Odile Guilpain]; e *Introduction à l'hisotoire universelle*, París, Hachete Livre/BNF, 2013 [1831]. Véase Lionel Gossman, «Jules Michelet and Romantic Historiography», en Jacques Barzun (dir.), *European Writers*, vol. 5, *The Romantic Century*, Nueva York, Scribner, 1985, pp. 571-606.

[12] Jules Michelet, *Histoire de France* [1833-1844], en *Œuvres complètes*, t. 4, París, Flammarion, 1974, p. 272.

[13] François Hartog, *Le XIXe siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges*, París, Seuil, col. «Points histoire», 2001, p. 9. Michelet, ha escrito Hartog más recientemente, «conseguía sustraerse al mero tiempo *chrónos* y apropiarse del *kairós* para hacer sitio a los muertos». François Hartog, «Temps et contretemps: Barthes, l'histoire, le temps», *MLN*, vol. 132, n.º 4, septiembre 2017, p. 888.

[14] Prochasson, «Les jeux du "Je"», *loc. cit.*, p. 208. Véanse también a este respecto los esclarecedores análisis de Lionel Gossman, «Jules Michelet: histoire naitonale, biographie, autobiographie», *Littérature*, n.º 102, 1996, pp. 29-54.

[15] Según Leopold von Ranke, «empatía» *(Einfühlung)* significaba «situarse en una determinada época, imbuido en el espíritu de sus contemporáneos». Leopold von Ranke, *Die grossen Mächte: Politisches Gespräch*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1955, p. 22; Wilhelm Dilthey, «The Construction of the Historical World in the Human Studies» [1910], en *Selected Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 170 y 211-212; véase también Iggers, *Historiography in the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 37.

[16] Véase Michel Brix, «Un suicide littéraire: autobiographie et réalisme chez Gérard de Nerval», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 115, n.º 3, 2015, pp. 559-578.

[17] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, col. «Folio essais», 1987 [1954] [*Contra Sainte-Beuve*, Madrid, Alianza Editorial, 2016, trad, de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz].

[18] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, París, Gallimard, col. «Tel», 1976, p. 236 [*Jean Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*, Barcelona, Taurus, 1983, trad. de Santiago González Noriega]. Este enfoque psicológico es el fundamento de la interpretación de la escritura autobiográfica de James Olney en su obra *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton Univerity Press, 2017 [1972].

[19] Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, París, Stock, col. «Un ordre d'idées», 2006, p. 140 [*Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta, 2010, trad. de Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio].

[20] François Simiand, «Méthode historique et science sociale», *Revue de synthèse historique*, n.º 6, 1903, pp. 129-157. Véase Sabina Loriga, *Le petit X. De la biographie à l'histoire*, París, Seuil, col. «La librairie du XXIe siècle», 2010, p. 48.

[21] Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerrranéen à l'époque de Philippe II*, t. 2. *Destins collectifs et mouvements d'ensemble*, París, Armand Colin, 1966, p. 520 [*El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Madrid, FCE, 1976, trad. de Mario Monteforte Toledo, Wenceslao Roces y Vicente Simón]. Véase Loriga*, Le petit X*, op. cit., p. 51.

[22] Louis Althusser, «La querelle de l'humanisme» [1967], en *Écrits philosophiques et politiques*, t. 2., París/Lovaina, Stock/IMEC, 1995, p. 468.

[23] Pierre Bourdieu, «L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 62, junio 1986, pp. 69-73.

CAPÍTULO 2

LAS TRAMPAS DE LA OBJETIVIDAD

El ejemplo más sorprendente de narración en tercera persona es probablemente *Historia de la revolución rusa* (1930-1932), que León Trotsky escribe cuando se encuentra en la pequeña isla turca de Prinkipo (en la actualidad, Büyükada), cerca de Estambul, poco después de su expulsión de la Unión Soviética de Stalin. Como no quería aportar un testimonio sobre un acontecimiento histórico en el que él había desempeñado un papel crucial dando a su relato el color de la experiencia vivida, decide escribir a la manera de un historiador, para lo que aprovecha la documentación más amplia disponible entonces sobre aquel suceso, publicada por el Instituto de Historia de la Revolución de Moscú. Por consiguiente, escribe sobre sí mismo en tercera persona, llamándose por su nombre y situándose en el mismo nivel que los demás actores de su suntuoso cuadro histórico. A pesar de no ocultar las ventajas epistemológicas que le confiere su estatus de protagonista y de reconocer implícitamente que su obra está nutrida y llena de recuerdos, insiste en el carácter objetivo de su reconstrucción, un relato que está escrupulosamente corroborado por fuentes y se aparta de cualquier tentación individualista. Rica y decepcionante a la vez, subjetiva, limitada y unilateral, no hay duda de que su memoria irriga la obra, según admite con honestidad, aunque jamás la utilice sin someterla previamente a una verificación muy estricta. Niega toda pretensión de «imparcialidad falaz», a pesar de que asegure al mismo tiempo que su investigación se basa en su «buena fe científica», lo que quiere decir que se apoya en «un estudio honesto de los hechos, en la demostración de sus conexiones reales y en la exposición de las leyes causales de su desarrollo»[1]. En su opinión, es la única «objetividad histórica» posible. En su libro, subraya el autor, no quiere destacarse a sí mismo, ni dar una justificación retrospectiva a sus decisiones. Más bien

intenta distanciarse de los acontecimientos que describe y dar una interpretación crítica del papel que desempeñó en ellos. Evidentemente, no puede esbozar un autorretrato. No puede intentar describir su propia personalidad como hace con otros muchos personajes de su fresco histórico, desde el zar Nicolás II hasta Kérenski, desde los dirigentes mencheviques, como Julius Mártov y Fiódor Dan, hasta los propios dirigentes bolcheviques, empezando por Lenin, Zinóviev y Kaménev.

En el prefacio del segundo tomo, Trotsky cita a Dickens y a Proust para subrayar que contar el pasado no significa anestesiarlo: la risa y las lágrimas no pueden borrarse de los dramas colectivos que marcan el ritmo de la marcha de la historia. El estado de ánimo, los humores, las pasiones y los sentimientos de los individuos, de las clases y de los movimientos de masas merecen la misma atención que la empleada por Proust para escrutar, en muchas de sus páginas, el espíritu y la psicología de sus personajes. Un relato fiel de las batallas napoleónicas, añade Trotsky, debería ir más allá de la disposición de los campamentos, de la racionalidad y la eficacia de las decisiones estratégicas y tácticas de los generales. Ese relato también debería tener en cuenta las órdenes incomprendidas, la torpeza de los generales al leer un mapa, el pánico y la angustia que se apoderan de los soldados y los oficiales antes del asalto[2]. A diferencia de Churchill, quien no oculta su desprecio por los historiadores profesionales —una categoría de seres humanos que clasifica muy por debajo de los estadistas y militares — y presenta los seis volúmenes de su historia de la Segunda Guerra Mundial como una «narración personal»[3], Trotsky quiere ser reconocido como escritor y, sobre todo, como historiador, lo que implica un relato en tercera persona.

Esta postura sigue una tendencia más general. Unos veinte años antes, Lord Acton, que dirigió la edición de la *Cambridge Modern History*, una obra monumental en trece volúmenes (1902-1912), pedía a los autores que escribieran sus respectivos capítulos de una forma totalmente impersonal. Según indicaba en una carta a los responsables de tamaña empresa editorial, el lector debía ser incapaz de decir «dónde acababa la escritura del obispo de Oxford [Stubbs] y dónde empezaba la de Fairbairn o de Gasquet, la de Liebermann o de Harrison»[4]. Durante varios decenios, el mero hecho de

mencionar la subjetividad suscitaba sin falta un enorme escepticismo entre los historiadores británicos y americanos. A contracorriente, con quince años largos de antelación respecto a Pierre Nora, Lewis Perry Curtis editó en los años setenta *The Historian's Workshop*, una recopilación de autobiografías de historiadores: treinta y siete de los cincuenta y dos a quienes pidió su colaboración rehusaron por juzgar la empresa más que dudosa. Uno de ellos expresó su malestar «tanto desde el punto de vista científico como desde el punto de vista estético» por una petición que traslucía, a sus ojos, la perniciosa influencia del psicoanálisis en la disciplina histórica[5].

Ni que decir tiene que, a menudo, esta tendencia a glorificar la objetividad histórica no era más que una coartada empleada para ocultar propósitos inconfesables. Durante los años cincuenta, en la República Federal Alemana (RFA), mientras se rehabilitaba en silencio a muchos antiguos altos funcionarios nazis y se intentaba ocultar el Holocausto —lo que se llamaba, no sin cinismo, «dominar» o «superar el pasado» *(Vergagenheit Bewältigung)*—, los investigadores judíos eran mirados no pocas veces con suspicacia por sus colegas. Gente como Armin Mohler, antiguo secretario de Ernst Jünger e historiador de la revolución conservadora, y Martin Broszat, exmiembro de las Juventudes Hitlerianas recién contratado en el Instituto de Historia Contemporánea de Múnich, consideraban que los investigadores judíos que trabajaban sobre la historia del nacionalsocialismo no eran suficientemente objetivos. Según Mohler y Broszat, los estudios de Léon Poliakov y Joseph Wulf —los primeros que en la Alemania de posguerra documentaron de forma amplia los crímenes nazis y el Holocausto— estaban viciados por una nefasta intención polémica, así como cargados de amargura y resentimiento. Esos prejuicios, sostenían, los hacían más aptos para trabajar en el seno de una comisión de desnazificación que para enriquecer el conocimiento objetivo sobre el hitlerismo. Sus argumentos antinazis, explicaba Broszat, propagaban el peligro de una aproximación emocional que no podía conducir a una auténtica «convicción racional». Su conclusión era incluso más severa: «La

amargura y el sarcasmo erigidos como principios no ayudan a descifrar históricamente el fenómeno nacionalsocialista»[6].

Unos treinta años más tarde, Broszat defendió una posición sustancialmente análoga en su correspondencia con Saul Friedländer. Contra la «forma mítica del recuerdo» propia de las víctimas, abogaba por los procedimientos científicos de historización *(Historierung)* del nacionalsocialismo que, basándose en criterios de «objetivación» y de «distanciamiento explicativo», superaban los límites de una simple condena moral, comprensible pero estéril[7]. En su réplica, Friedländer subrayaba que los historiadores judíos y alemanes tenían un «enfoque» *(choice of focus)* diferente respecto al pasado nazi y que una «fusión de horizontes» no era esperable por el momento[8]. Esta observación lo llevaba a reconocer la subjetividad del investigador en la escritura de la historia y a destacar la hipocresía de la máscara científica adoptada por Broszat: ¿por qué un representante de la generación de las Juventudes Hitlerianas iba a ser más «objetivo» que un judío? Los historiadores, añadía, «están atrapados inextricablemente en una red hecha de recuerdos personales, limitaciones sociales más generales, conocimientos adquiridos e intentos de distanciamiento crítico»[9]. Sin embargo, por lúcida que fuera esta puntualización, no cuestionaba ni el principio según el cual la historiografía de la era nazi debía ajustarse a criterios «tan estrictamente científicos como la de cualquier otra época»[10] ni la exigencia de escribir en tercera persona tanto en el caso de la historia conceptual como en el de la historia narrativa.

Al transformar su propia experiencia de la guerra en una comprensión «objetiva» de la Alemania nazi, Broszat cedía a una ilusión ampliamente compartida. En el marco del *Historikerstreit*, la disputa de los historiadores alemanes acerca de la singularidad del Holocausto, Andreas Hillgruber escribió muy cándidamente que el historiador de la Segunda Guerra Mundial debía tener en cuenta los sufrimientos de la población civil alemana y comprender los esfuerzos desesperados de los soldados de la Wehrmacht por defenderla de la ferocidad y la devastadora venganza del Ejército Rojo[11]. Jürgen Habermas le hizo notar que, sin la «resistencia heroica» de los soldados alemanes en el frente oriental, los centros de

exterminio nazis no habrían podido seguir funcionando hasta enero de 1945[12]. El relato de la guerra presentado por Hillgruber en su obra *Zweierlei Untergang* (1986) era la manifestación de una mentalidad muy extendida en Alemania hasta los años ochenta. El mito de la objetividad científica, cultivado durante decenios por la historiografía de la RFA, servía en realidad para camuflar la subjetividad de una generación de eruditos que habían hecho la guerra, habían estado implicados en el régimen nazi y recurrían a un arsenal de argumentos positivistas de probada solvencia con el objetivo de justificar de manera más o menos consciente sus intenciones apologéticas. Este tipo de «objetividad histórica» no era más que la fachada de un inconsciente nacional atormentado por los fantasmas del pasado.

No obstante, los investigadores de la Alemania Occidental no eran los únicos en caer en la trampa de su subjetividad. Uno de los historiadores más importantes de la posguerra, George L. Mosse, juzgó oportuno incluir en un ensayo pionero sobre el fascismo la siguiente comparación entre Mussolini y Hitler: «El Duce daba muestras de una mayor humanidad», afirmaba antes de añadir que «Mussolini no es el responsable de Auschwitz»[13]. El paralelismo entre el carácter de ambos dictadores suscita, como poco, cierta perplejidad. En sus memorias, publicadas poco antes de su muerte, Mosse nos proporciona la clave para explicar su condescendencia con el Duce. En 1936, podemos leer en *Confronting History* (2000), George, todavía adolescente, estaba de viaje por Italia con su madre cuando Mussolini y Hitler firmaron el Eje Roma-Berlín. Temerosa de que este acontecimiento político provocara su expulsión, su madre escribió a Mussolini, quien de inmediato le aseguró su protección añadiendo que podían quedarse en la península tanto como desearan. El Duce no había olvidado la ayuda que le había proporcionado el padre de George, Hans Lachmann-Mosse, un magnate de la prensa alemana bajo el imperio de Guillermo II y la República de Weimar, cuando rompió con el Partido Socialista tras el estallido de la Gran Guerra. Este episodio, escribe Mosse, «ilumina el carácter de Mussolini o, al menos, su sentido de la gratitud»[14]. Aunque posible, es altamente improbable que un historiador etíope o libio pueda contar una anécdota semejante. Asimismo, podríamos decir que, en ese mismo año de 1936, las directrices, los telegramas y las cartas en las que

Mussolini ordenaba o aprobaba los bombardeos con gas y las demás masacres cometidas por el ejército italiano en Etiopía ilustraban también su personalidad, aunque con una luz mucho más sombría. Al igual que otros tiranos, Mussolini podía ser generoso y cruel a la vez. Los historiadores no deberían, pues, extraer conclusiones generales basándose en fuentes unilaterales y, aún menos, en sus propios recuerdos o en sus simpatías.

El elemento de subjetividad inherente a toda escritura de la historia ha sido reconocido tardíamente y, a menudo, ocultado con pudor. En muchas de las batallas en defensa de una verdad histórica, era mal recibido. Por ejemplo, para restituir el honor del capitán Dreyfus era preciso probar científicamente que las acusaciones que se le dirigían eran falsas. Y, gracias a los conocimientos acumulados y a una realidad objetiva numerosas veces atestiguada, ha podido rechazarse la mentira negacionista. Una de las respuestas más eficaces a las tesis negacionistas de Robert Faurisson vino de uno de sus antiguos discípulos, Jean-Claude Pressac, quien, profundamente convencido de que las cámaras de gas no eran más que un mito, intentó demostrarlo hasta que hubo de rendirse a la evidencia y escribió un ensayo muy documentado sobre sus orígenes y su funcionamiento técnico[15]. Varios historiadores a los que difícilmente se les podría acusar de cientificismo o de positivismo ingenuo, al escribir ensayos sobre temas que les afectaban directamente o muy de cerca, han preferido hacerlo en tercera persona para no exponerse a la acusación de subjetivismo. En 1958, Pierre Vidal-Naquet, entonces un joven helenista en los albores de su carrera, publicó *L'affaire Audin*, adjuntando a su nombre la indicación «catedrático de historia». La versión oficial de la desaparición del joven matemático de Argel era una mentira descarada y se esforzó en demostrarlo con el rigor del historiador[16]. Algunos años más tarde reveló en sus memorias las fuentes subjetivas de su compromiso *dreyfusard* contra la guerra de Argelia: el legado de sus padres deportados y muertos en Auschwitz, el ferviente republicanismo de su padre y el hecho, totalmente insoportable a sus ojos, de que unos soldados franceses hubieran podido ejercer impunemente la tortura en Argelia como la Gestapo lo había hecho en Francia quince años antes. En 1958, en primer lugar, había que

demostrar que el poder mentía; las consideraciones de carácter personal habrían debilitado su argumentación.

Treinta años más tarde, el historiador de la Inquisición Carlo Ginzburg escribió *El juez y el historiador* (1991)[17], un ensayo en el que recurría a su formación para probar que el proceso contra el exdirigente de Lotta Continua Adriano Sofri, acusado de haber ordenado el asesinato de un comisario de la policía de Milán durante los años de plomo, no se basaba más que en suposiciones, de modo que la culpabilidad del acusado se asumía como un prejuicio ya no teológico, sino ideológico, por lo que no era necesario probarla. Como luego explicó en una entrevista, Ginzburg escribió su libro dirigiéndose a un lector imaginario convencido de la culpabilidad de Sofri al que su demostración haría cambiar de opinión[18]. Reconocía abiertamente su deseo de probar la inocencia de un amigo, pero, si hubiera dedicado un capítulo a contar la historia de su amistad, toda su argumentación habría parecido menos sólida y menos creíble. Su ensayo no era un testimonio de lealtad, sino que aspiraba a desvelar los engranajes de una persecución judicial. En la misma época, Claudio Pavone renovaba la historiografía de la Resistencia italiana reinterpretándola, más allá de su lectura canónica como lucha de liberación nacional, como lucha de clases y, sobre todo, como «guerra civil»[19]. El autor no ocultó su participación en esa guerra como joven militante antifascista —había pagado su compromiso con un año de prisión—, pero no escribió en calidad de testigo. Su intención era escrutar y analizar la ética de la Resistencia, lo que requería una distancia crítica que no consideraba compatible con el testimonio y, menos aún, con una escritura en primera persona.

Todos estos ejemplos muestran que, hasta una época reciente, el tener en cuenta la subjetividad de los actores del pasado iba acompañado siempre de un esfuerzo por parte de los historiadores por distanciarse de su propia subjetividad, no para negarla, sino para ser capaces de limitar sus consecuencias, para evitar interferencias perjudiciales que pudieran bien menoscabar los resultados de su trabajo, bien suscitar dudas respecto a su objetividad. Para muchos investigadores, esta clase de preocupación resulta hoy un vestigio obsoleto.

[1] León Trotsky, *Histoire de la révolution ruse*, t. 1, *La révolution de Février*, París, Seuil, col. «Points essais», 1995 [1930], p. 36 [*Historia de la revolución rusa*, Madrid, Fundación Federico Engels, 2007, trad. de Andreu Nin]. Son válidas consideraciones similares para *L'histoire de la Commune de 1871*, la primera reconstitución histórica de la Comuna de París, publicada en 1876 por Prosper-Olivier Lissagaray (París, La Découverte, 2004 [*Historia de la Comuna de París*, Madrid, Capitán Swing, 2021, trad. de Blanca Gago]), ya que, a pesar de haber participado en ella, decidió escribir su obra como historiador y no como testigo.

[2] León Trotsky, *Histoire de la révolution ruse*, t. 2, *La révolution d'Octobre*, París, Seuil, col. «Points essais», 2017 [1932], pp. 12-13.

[3] Winston Churchill, *The Second World War: Triumph and Tragedy*, Boston, Houghton Mifflin, 1953 [1948], p. v [*La II Guerra Mundial. El triunfo y la tragedia*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2006, trad. de Alejandra Devoto].

[4] Véase Richard Vinen, «The Poisoned Madeleine: The Autobiographical Turn in Historical Writing», *Journal of Contemporary History*, vol. 46, n.º 3, 2011, p. 532.

[5] *Ibid*., p. 533.

[6] Citado en Nicolas Berg, *The Holocaust and the West German Historians: Historical Interpretation and Autobiographical Memory*, Madison, University of Wisconsin Press, 2015, p. 194.

[7] Martin Broszat y Saul Friedländer, «A Conversation About the Historicization of National Socialism», *New German Critique*, n.º 44, 1988, pp. 87-90.

[8] *Ibid*., p. 125.

[9] *Ibid*., p. 120.

[10] *Ibid*., p. 92. Sobre esta controversia, véase mi ensayo «Nazisme: un débat entre Martin Broszat y Saul Friedländer», en *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XXe siècle*, París, La Découverte, 2012, pp. 129-154 [*La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires, FCE, 2012, trad. de Laura Fólica].

[11] Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Berlín, Siedler, 1986, pp. 24-25.

[12] Jürgen Habermas, «Une manière de liquider les dommages», en Rudolf Augstein *et al.*, *Devant l'histoire. Les documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des Juifs par le régime nazi*, París, Éditions du Cerf, col. «Passages», 1988, pp. 47-60. Esta obra colectiva contiene todos los elementos del debate.

[13] George L. Mosse, *La révolution fasciste. Vers une théorie générale du fascisme*, París, Seuil, col. «XXe siècle», 2003, pp. 65-75.

[14] George L. Mosse, *Confronting History: A Memoir*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, pp. 108-109.

[15] Jean-Claude Pressac, *Les crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse*, París, CNRS, col. «Histoire du XXe siècle», 1993.

[16] Pierre Vidal-Naquet, *L'affaire Audin (1957-1978)*, París, Éditions de Minuit, col. «Documents», 1989.

[17] Carlo Ginzburg, *Le juge et l'historien. Considérations en marge du procès Sofri*, Lagrasse, Verdier, col. «Verdier poche», 1997 [*El juez y el historiador*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1992, trad. de Alberto Clavería].

[18] Paolo Mauri, «Se lo storico accusa al giudice», *La Repubblica*, 4 de abril de 1991.

[19] Claudio Pavone, *Une guerre civile. Essai historique sur l'éthique de la Résistance italienne*, París, Seuil, col. «L'univers historique», 2005 [1990].

CAPÍTULO 3

EGO-HISTORIA

Los primeros signos de la mutación aparecieron en los años ochenta del siglo XX. En el plano intelectual, se produjo, en primer lugar, un espectacular desarrollo de los estudios sobre la memoria y el giro lingüístico que hizo que la controversia identitaria entrara en el seno de las ciencias sociales. Esto coincidió, en el plano político, con el viraje neoconservador encarnado por Ronald Reagan y Margaret Thatcher: mientras que el discurso público se concentraba en las víctimas y los derechos humanos, los historiadores empezaban a dejar de lado las categorías analíticas que habían dominado los dos decenios precedentes, en particular, las de clase y acción colectiva. A medida que iba agotándose la gran ola estructuralista, el sujeto regresaba con fuerza y reclamaba sus derechos. Al final de la década, la caída del comunismo provocó que el mundo irrumpiera en el siglo XXI con un profundo quebrantamiento de todas las referencias identitarias tradicionales. El regreso de la subjetividad reflejaba también esa desorientación y la entrada en un orden que las claves interpretativas anteriores ya no permitían comprender. En 1979, Lawrence Stone publicó un célebre artículo en el que anunciaba de manera visionaria una «vuelta al relato»: sin replantearse los usos de su disciplina —en particular, su carácter analítico—, los historiadores recuperaban el gusto por la narración[1].

En 1987, tres años después de haber descubierto su gran mina historiográfica con *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora reunió en una obra colectiva, *Essais d'ego-histoire*, los trabajos de siete investigadores franceses. El título era evocador, pero, según sus comentarios, no tuvo mucho éxito. Prefiguraba una tendencia que todavía no había tomado forma. En la introducción, presentaba oportunamente aquella iniciativa como «un proyecto de laboratorio: unos historiadores intentan convertirse

en historiadores de sí mismos»[2]. Por supuesto, esto no implicaba desvelar la intimidad de su vida; se trataba más bien de la reconstrucción de sus trayectorias académicas, de la exploración de sus despachos personales, de sus costumbres intelectuales y sus elecciones metodológicas, incitándolos a revisar sus trayectorias y sus obras, lo que podía revelarse como fructífero. Para evitar malentendidos, Nora fijó los límites del experimento: «Ni autobiografía falsamente literaria, ni confesiones inútilmente íntimas, ni profesión de fe abstracta, ni intento de psicoanálisis salvaje»[3].

A diferencia de sus predecesores del siglo XIX, que tendían a ocultarse detrás de sus fichas de archivo, incluso a «disimular su personalidad», el historiador contemporáneo, explicaba Nora, debía estar dispuesto ahora a «confesar el vínculo estrecho, íntimo y completamente personal que mantiene con su trabajo». No consistía todavía más que en una hipótesis, una vía que podía explorarse, pero era preciso intentarlo. En el fondo, esa autoconsciencia era un «refugio» más seguro y eficaz que los juramentos convencionales de objetividad. Era evidente la legitimidad de la empresa: «La revelación y el análisis de la catexis existencial, en lugar de desviar de una investigación serena, se convierten en el instrumento y la palanca de la comprensión»[4]. El objetivo, pues, no era replantear el principio de objetividad, que se mantenía en el núcleo de la disciplina, sino más bien comprobar que la objetividad histórica exigía unos investigadores maduros y conscientes de su implicación personal, capaces de mirarse en el espejo durante su trabajo y sabedores del carácter ingenuo e ilusorio del positivismo historiográfico. Con todo, el proyecto era ambicioso, ya que Nora lo definía como «la creación de un género: la ego-historia. Un nuevo género para una nueva edad de la conciencia histórica»[5].

Los *Essais d'ego-histoire* reúnen textos de Maurice Agulhon, Pierre Chaunu, Georges Duby, Raoul Girardet, Jacques Le Goff, Michelle Perrot y René Rémond. En los años ochenta, aunque el feminismo tenía cierta historia, la paridad de sexos no había entrado todavía en las costumbres académicas. La elaboración de esta colección no fue una tarea fácil, pues mucha gente rehusó, como el propio Nora indica en su prefacio, pese a que nadie, al parecer, negó «el interés metodológico de la propuesta». Para muchos historiadores, escribir en primera persona significaba violar un

tabú. Paul Veyne, que más tarde escribiría unas memorias, justificó así su rechazo: «No puedo, y no es por no haberlo intentado»[6]. Futuros memorialistas como Pierre Vidal-Naquet y Annie Kriegel también rehusaron. Por su parte, Pierre Goubert renunció tras haber esbozado un texto en tercera persona. Recientemente, Patrick Boucheron ha encontrado en los archivos del Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) una primera versión del ensayo de Georges Duby, fechada en 1983, que difiere bastante de la publicada cuatro años más tarde, sobre todo porque está escrita en tercera persona. Este es su comienzo: «En el verano de 1914, unos días antes de la movilización general, los padres de Georges Duby habían celebrado sus nupcias. Su único hijo vino al mundo el 7 de octubre de 1919, en el distrito diez de París. El padre tenía entonces 36 años, la madre, 29»[7]. El estilo es rebuscado, literario y agradable de leer. Lejos de los destellos de inteligencia, pasión, erudición y espíritu crítico que llenan las páginas de *La historia continúa* (1991)[8], que trata sobre el oficio del historiador, ese primer intento de ego-historia parece, sin duda, insípido: la narración displicente, refinada, un poco relamida y satisfecha de una brillante carrera académica. Fascinado muy pronto por *Los reyes taumaturgos* y *La sociedad feudal* de Marc Bloch, esa lectura, según cuenta, «hizo de él, sin que lo hubiera previsto, un medievalista»[9]. A finales de los años treinta, G. D. —es así como se nombra en el resto del texto— se establecería en Besançon: «La ciudad le agradaba: sencilla, robusta, desprovista de afectación burguesa»[10]. El ensayo termina con su ingreso en el Collège de France gracias a la intervención en su favor de Paul Lemerle y Fernand Braudel. «G. D. no dejó de admirarse del favor que le había concedido el instituto al acogerlo», escribe con un preciosismo de lo más burgués, para concluir con una confesión de modestia totalmente convencional de nuevo: «Muy sensible a los reconocimientos de este tipo, se sorprende a veces, sin embargo, considerando que es otro aquel del que se habla a su alrededor pronunciando su nombre»[11]. A ratos tenemos la impresión de estar leyendo el *Comentario histórico* de Voltaire (1776), redactado también en tercera persona: «El rey de Prusia llamó entonces a M. de Voltaire ante él»[12].

Visiblemente decepcionado por esta primera versión, un *curriculum vitae* con forma literaria, y «temeroso de parecer afectado», Duby decidió reescribir su texto en primera persona, no sin poner primero en guardia al lector. No iba a contar su vida: «En esta ego-historia solo voy a mostrar una parte de mí. El *ego-trabajador*, por así decir, o el *ego-faber*»[13]. No iba a decir nada de lo que le gustaba, no hablaría, por ejemplo, de su pasión por el teatro o por la música, hasta el punto de destacar la censura que iba a imponerse: «Resulta evidente que aquí lo esencial está silenciado». Advertía al lector que no iba a encontrar más que su «vida pública» y le aconsejaba incluso «echar a lo que [seguía] una mirada circunspecta». A pesar de esta confesión de pudor y autocensura, Duby redactó un texto mucho más vívido y personal. Con todo, en la conclusión no pudo evitar manifestar su desconfianza respecto al ejercicio al que se acababa de entregar. Su insatisfacción no se refería tanto a su texto o a sus obras: se debía al escepticismo con el que contemplaba la posibilidad misma, para un historiador, de escribir su propia historia. Así pues, el «nuevo género» por el que suspira Nora no suscita su entusiasmo. No tiene la sensación de que «el historiador esté mejor situado que cualquier otro para tratar los recuerdos que le afectan» y apela a la intransigencia de la posteridad: «Si por casualidad, más tarde, alguien quiere informarse de lo que fue en Francia el oficio de historiador en el segundo tercio del siglo XX, debe criticar severamente este testimonio»[14]. Un rechazo, por lo tanto, a exponer su vida íntima, a lo que se suma el fracaso de su intento de autorretrato intelectual.

Probablemente, Pierre Nora no imaginaba que con su «proyecto de laboratorio» iba a desencadenar una oleada autobiográfica. Incluso sin hacer un inventario, como han intentado Popkin y Aurell, podría esbozarse su tipología distinguiendo cuatro categorías principales. La primera incluye las obras en las que los autores cuentan sus vidas tanto públicas como privadas, reuniendo escenas íntimas y experiencias profesionales (Benedict Anderson, Saul Friedländer, Peter Gay, Eric J. Hobsbawm, Tony Judt, Walter Laqueur, George L. Mosse, Paul Veyne, etc.)[15]. La segunda recoge los escritos autobiográficos como historias de uno mismo —Aurell las

llama «enfoques monográficos del yo»[16]— basadas en fuentes escrupulosamente verificadas y en archivos personales, en los que la intimidad coexiste con una presentación del trabajo realizado, fundamentado todo en un rico aparato de notas bibliográficas (Annie Kriegel y Pierre Vidal-Naquet)[17]. Las memorias de Vidal-Naquet, que se basan, además de en sus propios recuerdos, en las cartas y el diario de su padre, describen el método. Como señala en el prólogo del primer tomo, se trata «de un libro de historia tanto como de memoria, un libro de historia del que soy a la vez autor y objeto»[18].

La tercera categoría comprende las autobiografías que, centradas en una trayectoria intelectual, explican ciertas elecciones metodológicas y desarrollan un enfoque autorreflexivo sobre las transformaciones que han afectado a la propia historiografía (Georges Duby, Geoff Eley, Sheila Fitzpatrick, Tulio Halperín Donghi, Raul Hilberg, Dominick LaCapra, Emmanuel Le Roy Ladurie, Gérard Noiriel, Zeev Sternhell y otros)[19]. Pueden adoptar la forma de un fresco intelectual, describir el nacimiento de una vocación histórica o trazar un itinerario particularmente singular, impermeable no solo a las modas exteriores, sino también al conformismo académico (Hilberg). Constituyen un género especial que Carl E. Schorske llama el «autorretrato profesional»[20] y que, como destaca Geoff Eley, evita los escollos de una total autorreferencialidad[21].

Por último, el cuarto grupo lo constituyen autobiografías ancladas en experiencias históricas fundamentales que, como las guerras, los genocidios o las revoluciones, han marcado profundamente tanto la vida colectiva como la de los individuos. Es el caso de los relatos vitales engendrados por la implicación de sus autores en la Segunda Guerra Mundial (Paul Fussell, Richard Pipes, Fritz Stern)[22], el Holocausto (el primer relato de Friedländer)[23] o las revueltas de los años sesenta y setenta del siglo XX (Anna Bravo, Giovanni De Luna, Luisa Passerini, Sheila Rowbotham, Benjamin Stora)[24]. Algunos textos son inclasificables, por ejemplo, *Landscape for a Good Woman* de Carolyn Steedman (1986), quien, anticipándose varios decenios a una tendencia hoy extendida, entreteje en un mismo relato biografía y autobiografía, su propia historia y la de su

madre, para lo que introduce la escritura en primera persona en un cuadro de época que muestra, según los métodos de la historia social británica, la vida de las clases populares del sur de Londres en los años cincuenta y sesenta[25]. En la mayoría de los casos, sin embargo, estas autobiografías han sido escritas al margen de un corpus universitario, pero respetando cuidadosamente la norma del relato en tercera persona. En definitiva, se trataba de «transgresiones» autorizadas, más o menos reconocidas como tales. Si se comparan con la literatura o la filosofía, podría decirse que estos relatos personales ocupan en la trayectoria de sus autores una posición aislada y singular, un poco como las *Memorias de una joven formal* de Simone de Beauvoir (1958), *Las palabras* de Sartre (1963) y, más recientemente, *Autorretrato en el estudio* de Giorgio Agamben (2017)[26].

A pesar de que existen numerosos estudios sobre la escritura autobiográfica femenina[27], las historiadoras feministas que han elegido expresarse en primera persona del singular (Anna Bravo, Luisa Passerini, Sheila Rowbotham, Carolyn Steedman) son más bien pocas. La posición fundamental que otorgan a la cuestión del cuerpo es un elemento central en sus obras. Los movimientos de los años sesenta y setenta —una experiencia cardinal para muchas de ellas— fueron un momento de descubrimiento de la acción colectiva en el que, más allá del imaginario utópico y de la crítica de las formas de dominio, se teorizó sobre la liberación sexual y se practicó. La construcción social de los géneros se inscribe en los cuerpos, al igual que ciertos hitos existenciales más particulares e íntimos. Las narraciones vitales de Carolyn Steedman —que cuentan su vida y la de su madre— explican, por ejemplo, su propio rechazo a la maternidad biológica. Luisa Passerini proporciona varios ejemplos de su manera de somatizar algunos afectos. A la muerte de su padre, se apodera de ella un sentimiento de culpabilidad —el temor de no haber sido una buena hija— que la conduce al borde del «abismo»: «Sentí cómo se me agarrotaba y se contraía un haz de músculos entre el estómago y el abdomen. Espasmos, sacudidas, sollozos»[28]. Con la edad toma también conciencia del parecido con su madre: «Cada día descubro aspectos nuevos de mi madre: recuerdo sus caderas finas, pero fuertes, la solidez del vientre que me llevó y en el que puedo confiar. Siento que me amó, recupero la sensación de seguridad de

ser amada»[29]. Cree poder «hablar con la imagen de ella que lleva en su interior»[30]. De acuerdo con Joan W. Scott en que la propia noción de «mujeres» es una construcción cultural, Passerini no hace del cuerpo femenino la marca de un destino; más bien ve en él una especie de interfaz, un lugar de interacción entre lo biológico y lo cultural, entre las dimensiones materiales y simbólicas de una vida. Esta experiencia compartida del cuerpo explica cierta reticencia feminista a decir «yo», pronombre sustituido con más frecuencia, como en el caso de Joan W. Scott, por un «plural ego-histórico» en el que el «nosotras» designa tanto a las historiadoras y a las feministas como a las mujeres[31].

Sin duda, la tipología aquí expuesta no es exhaustiva. Su carácter selectivo obedece, entre otros motivos, a los límites de mis conocimientos lingüísticos y de mis áreas de competencia, pero reúne a las figuras más conocidas y constituye, en cualquier caso, una muestra significativa. La dimensión «geopolítica» de estas autobiografías de historiadores no carece de interés. En su gran mayoría proceden del mundo angloamericano y, en menor medida, de Francia. Entre estos trabajos hay un número considerable de autores judíos, un conjunto de vidas fracturadas, itinerarios poco convencionales y, en consecuencia, una voluntad muy poderosa de salvar la herencia de un mundo sepultado. Por otra parte, estas narraciones vitales resaltan un rasgo típico de la cultura occidental de principios del siglo XXI: cuando un relato autobiográfico se propone dar cuenta de una trayectoria intelectual y enmarcar la dimensión existencial en un contexto histórico, en particular el de entreguerras, parece que la condición de «víctima» (o de cercanía a las víctimas) es lo que le confiere legitimidad. Es sorprendente comprobar que, en comparación con el número considerable de memorias de exiliados, haya tan pocas autobiografías de investigadores que hayan vivido *in situ* la experiencia de los regímenes fascistas. Las autobiografías de los exiliados judeoalemanes superan con creces las de sus colegas de la República Federal Alemana (RFA), que constituyen, sin embargo, una cohorte incomparablemente más numerosa. La época en que Friedrich Meinecke redactaba sus memorias como una especie de *Bildungsroman* académica ha pasado[32]. En la actualidad, las autobiografías de historiadores

alemanes constituyen excepciones (como la de Nicolaus Sombart)[33] o testimonios de otras vidas maltrechas, como las de los supervivientes de la República Democrática Alemana (RDA) (por ejemplo, Jürgen Kuczynski y Hans Mayer, que, no obstante, fueron también judíos exiliados)[34]. En Italia y en España apenas existen autobiografías de historiadores, incluidos los que tuvieron que huir del fascismo (Salvemini es una excepción[35]). Es una pena, puesto que el paso de Delio Cantimori del fascismo al comunismo, el exilio y la elección antifascista de Arnaldo Momigliano, la expatriación de Juan José Carreras o la formación en la España franquista de un historiador marxista como Josep Fontana habrían dado lugar, sin duda, a relatos fascinantes[36].

Mientras que estas «transgresiones» no dejan de ser momentos aislados en la trayectoria de un historiador, desde hace unos veinte años es mucho más frecuente el reconocimiento de la dimensión subjetiva implícita en la investigación histórica, dado que los historiadores proyectan una parte de sí mismos en sus obras. Admitirlo, cosa que en otra época casi podía parecer obsceno, como la violación de un tabú o la confesión de un pecado, ha ido aceptándose progresivamente como una forma de honestidad intelectual. Así, al principio de su *Historia del siglo XX* (1994), Eric J. Hobsbawm recuerda haber vivido el siglo XX como adulto: «Mi vida personal —escribe— coincide con la mayor parte del periodo del que se ocupa este libro, y desde la adolescencia hasta hoy he estado pendiente de los asuntos públicos: en otras palabras, he acumulado al respecto impresiones y prejuicios como un contemporáneo y como un investigador». En calidad de historiador, señala, su «época» es el siglo XIX y, por consiguiente, su libro es, en definitiva, una excepción a sus inclinaciones académicas. En resumen, el lector debe saber que escribió su obra no solo como historiador, sino también como «espectador comprometido»: «Quien ha vivido este extraordinario siglo no puede abstenerse de juzgar. Lo que resulta difícil es comprender»[37].

En el prefacio a *El pasado de una ilusión* (1995), François Furet admite, a su vez, su «implicación biográfica» en el tema del libro. «La cuestión que intento comprender hoy resulta, pues, inseparable de mi existencia»,

escribe, precisando haber vivido intensamente la «ilusión» cuya trayectoria traza con el fin de analizarla[38]. Cuarenta años después de su ruptura con el Partido Comunista, vuelve así a su «ceguera de entonces sin indulgencia, pero sin acritud». Sin indulgencia, ya que su mirada es de todo salvo apologética —su libro será el punto culminante de una amplia campaña anticomunista tras la caída de la URSS—, y sin acritud, ya que pudo aprender la lección de ese «compromiso desdichado» de su juventud.

Paul Fussell, autor de *La Gran Guerra y la memoria moderna* (1975), una obra que introdujo la historia cultural en los estudios de los acontecimientos militares, destaca hasta qué punto su propia experiencia como soldado americano herido en el sur de Francia durante la Segunda Guerra Mundial le permitió explorar la dimensión corporal en la guerra moderna[39]. Omer Bertov, a quien debemos una obra de referencia sobre los soldados alemanes movilizados en el frente oriental entre 1941 y 1945, reconoce también haber establecido un vínculo «empático» con los sujetos de su estudio. «[Mi experiencia en el ejército israelí] —escribe en el prólogo a *El ejército de Hittler: soldados, nazis y guerra en el Tercer Reich* (1999)— tuvo un impacto sustancial aunque indirecto en mi perspectiva como historiador. Cuando escribía sobre la Wehrmacht, me sentía de vuelta a lo que yo mismo había vivido»[40]. Esto le ayudó a comprender el mundo mental de los militares alemanes, aunque evidentemente no pudiera identificarse con la finalidad de su guerra.

A partir de la comprobación de la subjetividad inherente a sus obras, algunos historiadores han intentado integrarla como una dimensión legítima, por no decir necesaria, de su metodología. Es fácil percibir las huellas de la influencia del psicoanálisis, que ha permitido a los historiadores tomar conciencia de los momentos de «transferencia» que intervienen en su aproximación al pasado. En la introducción del segundo tomo de *El Tercer Reich y los judíos* (2007), Saul Friedländer subraya que la historización del nazismo debe hacer sitio a la memoria de las víctimas, lo que requiere la intervención de la subjetividad de los propios historiadores. Durante su investigación, estos últimos tienden a fabricarse un «escudo protector» que los separa de su objeto para establecer así cierta distancia, que es el requisito previo del conocimiento histórico. No

obstante, puede ocurrir que esta pantalla sea desgarrada por el descubrimiento de una fuente —un documento, una carta, una imagen, da igual el objeto material del que se trate, incluso el más banal— que suscita una emoción intensa, engendra en ellos una fuerte identificación empática, lo que desencadena el desorden en su bien ordenado despacho. Este tipo de «transferencia» es a la vez un obstáculo y una ventaja epistemológica para los historiadores que trabajan sobre el siglo XX. Si logran controlar y sobreponerse a esa alteración emocional, puede resultar fructífera, sobre todo cuando trabajan sobre vivencias almacenadas en archivos administrativos que tienden a reificar y «fijar» el pasado.

Según Friedländer, la aparición de una «voz individual» puede «rasgar el tejido continuo de la interpretación» y cuestionar el «desapego y la "objetividad" del investigador». Esta «función perturbadora» que hace peligrar la linealidad del relato, considera el autor, puede volverse «esencial en la representación histórica del exterminio en masa y otras secuencias de sufrimientos colectivos que la "historiografía ordinaria" domestica y "aplana" necesariamente»[41]. Mediante el empleo del léxico psicoanalítico, Friedländer define la búsqueda de un equilibrio entre el distanciamiento y la identificación empática como un proceso de «perlaboración» (el *Durcharbeitung* freudiano)[42], que permite evitar los callejones sin salida —antinómicos pero convergentes— a donde conducen tanto el arrebato emocional como la reificación fría y apaciguadora, tanto el fetichismo de la memoria como la ingenuidad de los relatos lineales.

En varios sentidos, el surgimiento del «yo» narrativo en la historiografía contemporánea podría considerarse una respuesta a la controversia metodológica. Una respuesta proporcionada por una generación que, a diferencia de Hobsbawn, Furet o Friedländer, no ha vivido la época que estudia, ni debe, pues, hacer ningún esfuerzo para distanciarse de ella. La parte de subjetividad que proyecta en su relato del pasado se convierte en una modalidad de interpretación; no es una marca ya de la confrontación entre experiencia vivida y conocimiento y, menos aún, de la perlaboración de un trauma sufrido.

[1] Lawrence Stone, «Retour au récit ou réflexions sur une nouvelle vieille histoire», *Le Débat*, n.º 4, 1980, pp. 116-142.

[2] Pierre Nora, «Introduction», en Pierre Nora (dir.), *Essais d'ego-histoire*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque des histoires», 1987, p. 5.

[3] *Ibid*., p. 7.

[4] *Ibid*., p. 6.

[5] *Ibid*., p. 5.

[6] Citado en François Dosse, *Pierre Nora. Homo historicus,* París, Perrin, 2011, p. 393. Véase también del mismo autor la entrada «Ego-histoire» en Claude Gauvard y Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire de l'historien,* París, Presses universitaires de France, col. «Quadrige», 2015, p. 210.

[7] Georges Duby, *Mes ego-histoires*, París, Gallimard, col. «Blanche», 2015, p. 23.

[8] Georges Duby, *L'histoire continue*, París, Odile Jacob, 1991 [*La historia continúa*, Barcelona, Debate, 1993, trad. de Pilar Álvaro].

[9] Duby, *Mes ego-histoires*, *op. cit.*, p. 41.

[10] *Ibid*.

[11] *Ibid.*, pp. 65-66.

[12] Voltaire, «Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire, écrits par lui-même», en *Écrits autobiographiques,* París, Flammarion, col. «GF», 2006 [1759], p. 80 [*Memorias*, Madrid, Valdemar, 1994, trad. de Agustín Izquierdo Sánchez].

[13] Duby, *Mes ego-histoires*, *op. cit.*, p. 69.

[14] *Ibid.*, p. 112.

[15] Benedict Anderson, *A Life Beyond Boundaries: A Memoir*, Londres, Verso, 2018; Saul Friedländer, *Where Memory Leads: My Lif*e Nueva York, Other Press, 2016; Peter Gay, *My German Question: Growing Up in Nazi Berlin*, New Haven, Yale University Press, 1999; Eric Hobsbawm, *Franc-tireur. Autobiographie,* París, Ramsay, 2005 [*Años interesantes*, Barcelona, Crítica, 2013, trad. de Juan Rabasseda-Gascón]; Tony Judt, *The Memory Chalet,* Londres, Penguin Books, 2011; Walter Laqueur, *Best of Times, Worst of Times: Memoirs of a Political Education,* Waltham, Brandeis University Press, 2009; George L. Mosse, *Confronting History: A Memoir*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000 [*Haciendo frente a la historia. Una autobiografía*, Valencia, PUV, 2008, trad. de Zira Box]; Paul Veyne, *Et dans l'éternité je ne m'ennuierai pas. Souvenirs*, París, Albin Michel, 2014.

[16] Jaume Aurell,*Theoretical Perspectives on Historians' Autobiographies: From Documentation to Intervention,* Londres, Routledge, 2015, pp. 131-169.

[17] Annie Kriegel, *Ce que j'ai cru comprendre*, París, Robert Laffont, 1991; Pierre Vidal-Naquet, *Mémoires,* t. 1, *La brisure et l'attente (1930-1955),* t. 2, *Le trouble et la lumière (1955-1998),* París, Seuil, col. «Points essais», 2007.

[18] Vidal-Naquet, *Mémoires,* t. 1, *op. cit.*, p. 12.

[19] Duby, *L'histoire continue, op. cit.*; Geoff Eley, *A Crooked Line: From Cultural History to the History of Society,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005 [*Una línea torcida: de la historia cultural a la historia de la sociedad*, Valencia, PUV, 2008, trad. de Ferrán Archilés Cardona]; Sheila Fitzpatrick, «Revisionism in Soviet History», *History and Theory,* vol. 46, n.º 4, 2007, pp. 77-91; Tulio Halperín Donghi, *Testimonio de un observador participante. Medio siglo de estudios latinoamericanos en un mundo cambiante*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014; Raul Hilberg, *La politique de la mémoire*, París, Gallimard, col. «Arcades», 1996 [*Memorias de un historiador del Holocausto*, Barcelona, Arpa Editores, 2019, trad. de Àlex Guàrdia Berdiell]; Dominick LaCapra, «Tropisms of Intellectual History», *Rethinking History,* vol. 8, n.º 4, 2004, pp. 499-529; Emmanuel Le Roy Ladurie, *Une vie avec l'histoire. Mémoires*, París, Tallandier, 2014; Gérard Noiriel, *Penser avec, penser contre. Itinéraire d'un historien*, París, Belin, 2014; Zeev Sternhell, *Histoire et Lumières. Changer le monde par la raison*, conversaciones con Nicolas Weill, París, Albin Michel, 2014.

[20] Carl E. Schorske, «The Author: Encountering History», en *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism,* Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 17-34.

[21] Geoff Eley, *A Crooked Line, op. cit.*, p. X.

[22] Paul Fussell, *Doing Battle: The Making of a Skeptic,* Nueva York, Little, Brown and Company, 1998 [*Tiempo de guerra. Conciencia y engaño en la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Turner, 2003, trad. de Gerardo Gambolini]; Richard Pipes, *Vixi: Memoirs of a Non-Belonger,* New Haven, Yale University Press, 2006; Fritz Stern, *Five Germanys I have Known: A History and Memoir,* Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

[23] Saul Friedländer, *Quand vient le souvenir…,* París, Seuil, col. «Points», 1978.

[24] Anna Bravo, *A colpi di cuore. Storie del sessantotto*, Roma, Laterza, 2008; Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio (1969- 1979). Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milán, Feltrinelli, 2009; Luisa Passerini, *Autoritratto di gruppo,* Florencia, Giunti, col. «Astrea pocket», 2008 [1988]; Benjamin Stora, *La dernière génération d'Octobre*, París, Stock, col. «Un ordre d'idées», 2003. Véase Joseph Maslen, «Autobiographies of a Generation? Carolyn Steedman, Luisa Passerini and the Memory of 1968», *Memory Studies,* vol. 6, n.º 1, 2013, pp. 23-36; y Sheila Rowbotham, *Promise of a Dream: Remembering the Sixties*, Londres, Verso, 2019.

[25] Carolyn Steedman, *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives*, Londres, Virago, 1986.

[26] Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée,* París, Gallimard, col. «Folio», 2008 [*Memorias de una joven formal*, Barcelona, Edhasa, 1990, trad. de Silvina Bullrich]; Jean-Paul

Sartre, *Les mots,* París, Gallimard, col. «Folio», 1972 [*Las palabras*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, trad. de Manuel Lamana]; Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Roma, Nottetempo, col. «Luce Mediterranea», 2017 [*Autorretrato en el estudio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019, trad. de María Teresa d'Meza y Rodrigo Molina-Zavalía].

[27] Véase entre otras, Sidonie Smith y Julia Watson (dir.), *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998. Para un enfoque más sociológico, véase Liz Stanley, *The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

[28] Passerini, *Autoritratto di gruppo, op. cit.*, p. 150.

[29] *Ibid*., p. 164.

[30] *Ibid.*, p. 165. Véase a este respecto Derek Duncan, «Corporeal Histories: The Autobiographical Bodies of Luisa Passerini», *The Modern Language Review*, vol. 93, n.º 2, 1998, pp. 370-383.

[31] Luisa Passerini sugiere la noción de «plural ego-histórico» en su recensión de *The Fantasy of Feminist History* [2011] de Joan W. Scott, *Gender & History*, vol. 25, n.º 2, 2013, pp. 388-389.

[32] Jeremy D. Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 122.

[33] Nicolaus Sombart, *Chronique d'une jeunesse berlinoise,* París, Quai Voltaire, 1992.

[34] Jürgen Kuczynski, *Memoiren: Die Erziehung des J.K. zum Kommunisten und Wissenschaftler,* Berlín, Aufbau, 1981 [1972]; Hans Mayer, *La tour de Babel. Souvenirs d'une République démocratique allemande,* París, Presses universitaires de France, col. «Connaissance de l'Est», 1993. Para un periodo anterior, podríamos añadir las memorias de Sebastian Haffner, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs 1914-1933,* Arlés, Actes Sud, col. «Babel», 2004 [*Historia de un alemán*, Barcelona, Destino, 2003, trad. de Belén Santana López].

[35] Gaetano Salvemini, *Dai ricordi di un fuoruscito: 1922-1933,* Turín, Bollati Boringhieri, col. «Gli archi», 2002 [1960]. En España, Jaume Aurell ha reunido recientemente quince autobiografías de historiadores, pero es interesante advertir que el único texto firmado por alguien especializado en historia contemporánea es el de la historiadora irlandesa Mary Nash. Véase Jaume Aurell (dir.), *La historia de España en primera persona. Autobiografías de historiadores hispanistas,* Barcelona, Editorial Base, col. «Base Hispánica», 2012.

[36] Véase Giovanni Miccoli, *Delio Cantimori. La ricerca di una nuova critica storiografica,* Turín, Einaudi, col. «Piccola Biblioteca», 1970; Carlos Forcadell, «Semblanza biográfica de Juan José Carreras Ares», en Juan José Careras Ares, *Lecciones sobre Historia,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, col. «Historia Global», 2016, pp. 19-36; Pedro Ruiz Torres, «Josep Fontana en su tiempo», *Ayer,* vol. 116, n.º 4, 2019, pp. 307-323.

[37] Eric J. Hobsbawm, *L'âge des extrêmes. Le court XXe siècle,* Bruselas/París, Complexe/Le Monde diplomatique, 1999, p. 24 [*Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2004, trad. de Juan José Faci Lacasta, Jordi Auraud, Carme Castells Auleda].

[38] François Furet, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXe siècle,* París, Le livre de poche, 2003, p. 16 [*El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*, Madrid, FCE, 1995, trad. de Mónica Utrilla].

[39] Fussell, *Doing Battle, op. cit.*; y, del mismo autor, *The Great War and Modern Memory,* Nueva York, Oxford University Press, 2013 [1975] [*La Gran Guerra y la memoria moderna*, Madrid, Turner, 2016, trad. de Javier Alfaya, Bárbara McShane y Javier Alfaya McShane].

[40] Omer Bartov, *Hitler's Army: Soldiers, Nazis, and War in the Third Reich,* Nueva York, Oxford University Press, 1992, p. viii [*El ejército de Hitler: soldados, nazis y guerra en el Tercer Reich*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2017, trad. de Carlo Caranci].

[41] Saul Friedländer, *Les années d'extermination*. *L'Allemagne nazie et les Juifs (1939-1945),* París, Seuil, col. «L'univers historique», 2008, p. 28 [*El Tercer Reich y los judíos (1939-1945). Los años del exterminio*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2016, trad. de Ana Herrera].

[42] Saul Friedländer, «Trauma, Transference, and "Working Through" in Writing the History of the Shoah», *History and Memory*, vol. 4, n.º 1, primavera-verano 1992, pp. 39-59.

CAPÍTULO 4

BREVE INVENTARIO DEL «YO» NARRATIVO

Pero ¿qué sucede si, en lugar de ser una etapa que el historiador logra controlar y enmarcar fructíferamente en su investigación, la «transferencia» evocada por Friedländer se convierte en la propia matriz de su escritura del pasado? ¿Qué ocurre si hace de esta conmoción íntima el motor de su búsqueda y de su narración? En el curso de los diez últimos años hemos asistido al nacimiento de un nuevo género de relato histórico que, sin ser autobiográfico en el sentido convencional del término, implica una simbiosis total entre el historiador y su objeto de investigación. El fenómeno se da especialmente en Francia, pero se ha producido también en otros países, aunque su extensión no es todavía fácil de medir. Este nuevo relato descansa, sobre todo, en el legado familiar del autor y adopta la forma de una historia familiar con la pretensión de arrojar luz sobre la historia de la sociedad en su conjunto. El autor es uno de los protagonistas del relato. A continuación citaré algunos de los ejemplos más conocidos.

Especialista en sociología del Estado e historiador de prestigio internacional sobre los «judíos de Estado» y el antisemitismo en Francia, Pierre Birnbaum jamás había mencionado en ninguna de sus numerosas obras su pasado de niño oculto. Nacido en Lourdes en 1940, unas semanas después de la derrota y el éxodo, de padres judíos llegados a Francia en 1933, sobrevivió durante la guerra escondido por una familia de campesinos de Omex, un pueblo de los Altos Pirineos, cerca de Lourdes. Durante mucho tiempo mantuvo a raya ese pasado que, a su entender, no debía interferir con su trabajo de investigador. Solo por la insistencia de un amigo próximo de la Universidad de Jerusalén aceptó en la década de los noventa que lo entrevistara Debórah Dwork, una profesora de Yale que estaba reuniendo testimonios sobre los niños ocultos de la Shoah. Hasta entonces había sentido cierta repugnancia, escribe, a «tomar la palabra como objeto

de Historia, lejos de [su] postura de investigador meticuloso para apartar, como diría nuestro maestro Émile Durkheim, todos los prejuicios, los valores, cualquier forma de subjetividad»[1]. Fue mucho más tarde, en 2018, cuando decidió hacerse historiador de sí mismo; no «testigo», ya que no quería hacer «un relato literario» de su vida, sino investigador y analista riguroso de su propio pasado[2]. De ahí el subtítulo de su libro, *Une histoire personnelle*, y la detallada documentación —recogida en los archivos de los Altos Pirineos— sobre la batida de judíos y, en concreto, de su propia familia, que lo estructura.

Aunque el libro está cargado de afecto por Marie y Fabien, los dos campesinos que lo salvaron, lo que les valió la condición póstuma de Justos, se presenta como la historia de la persecución de una familia judía durante la guerra. A decir verdad, este relato se desarrolla, sobre todo, en la primera parte de la obra, que de ese modo se transforma en un ensayo de autoanálisis histórico en el que Pierre Birnbaum describe las etapas de su toma de conciencia del antisemitismo de Vichy. Imbuido de convicciones republicanas y perteneciente a una larga tradición de «judíos de Estado» que lo dieron todo por su país, vivió durante mucho tiempo en la negación del antisemitismo de Estado[3]. No quiso leer en 1981 el libro de Michael Marrus y Robert O. Paxton que desvelaba y analizaba el carácter totalmente francés de las leyes promulgadas por el régimen de Vichy en octubre de 1940 sobre el estatus de los judíos. Luego, poco a poco, tuvo que admitir la evidencia[4]. No obstante, no cuestionó el culto que profesaba al Estado —«pues no fue el Estado quien traicionó a los judíos, fue un poder *de facto* que se convirtió en legal, aunque ilegítimo», encarnado por altos funcionario serviles—, aunque tuvo que reconocer que Vichy fue un «momento patológico»[5] de ese mismo Estado. Durante la ocupación alemana, el Estado francés perseguía a los judíos: fueron sobre todo los campesinos, representantes de una Francia rural considerada atrasada, quienes los salvaron, junto con miembros de la iglesia católica y protestante. Este cuestionamiento de sus convicciones republicanas provocó una mutación metodológica de gran envergadura en su carrera de historiador, lo que le permitió escribir en primera persona en calidad de investigador.

La leçon de Vichy no es sino la más reciente de una larga lista de obras de historia subjetivista. En *Composición francesa* (2009), Mona Ozouf, célebre historiadora de la Revolución francesa, describe su infancia repartida entre la identidad casi exclusivamente bretona de su familia, la educación universalista y nacionalrrepublicana recibida en la escuela y el conservadurismo de la Iglesia católica: estos tres pilares de la Francia moderna han marcado su vida y han forjado su personalidad. La tensión entre los diferentes elementos podía ser fuerte, incluso violenta, pero supo manejarla:

> En casa, Bretaña vivía en la persona de mi abuela y, sin embargo, era ella quien me hablaba de Francia. La Francia enseñada en el colegio era la que mi familia designaba como nuestra enemiga ancestral, obstinadamente unificadora y centralista, y, sin embargo, era también el país que había realizado, en secuencias pedagógicamente ordenadas, una marcha hacia la justicia y la democracia, por lo que era una patria racional más que empírica, a la que nuestra familia podía adherirse sin traicionar su fe bretona[6].

Su relato en primera persona tiene un carácter paradigmático, pues va más allá de su trayectoria individual para convertirse en la clave interpretativa de una historia más amplia, nacional.

Por su parte, Michel Winock, historiador de la Tercera República y de sus intelectuales, traza en *Jeanne et les siens* (2003) la historia de su familia[7]. Lo hace como historiador, consultando los archivos regionales tanto del norte, de donde procede la familia de su padre, Gaston, de origen flamenco, trabajador en el sector de los transportes, como del área parisina, de donde procede Jeanne, su madre, que tenía una tienda de ultramarinos en Arcueil. Como el padre murió al final de la guerra, Jeanne ocupó un lugar preponderante junto a sus hermanos: Marcel, muerto de tuberculosis durante la Liberación, y Pierre, que ayudó al joven Michel en los estudios. Una vez más, en el destino de esta familia se nos muestra no tanto un mosaico de retratos cargados de afecto sino un fragmento de la historia de Francia, con un ejemplo de la relación de las clases populares con la cultura, la religión y la política.

Quelle histoire. Un récit de filiation (2013), de Stéphane Audoin-Rouzeau, es otro relato familiar que parte de la Gran Guerra para terminar con el nacimiento en el autor de una vocación historiográfica por el

acontecimiento bélico. Un relato, si se quiere, de retorno al hogar. Tres de sus abuelos fueron reclutados y regresaron de las trincheras. Robert, su abuelo paterno, era un nacionalista que sacrificó sus «mejores años» en el frente, lo que motivó el radical antimilitarismo de su hijo, Philippe, revolucionario y miembro del grupo de los surrealistas, el padre del autor. Stéphane asume, pues, su vocación de historiador como una especie de «traición sutil» a los compromisos de su padre con la izquierda radical y de lealtad con sus abuelos. Describe ese itinerario mediante una indagación realizada aplicando sus «protocolos de investigación» a las peripecias de su familia. Más allá de una simple biografía, su libro aspira a ser una investigación bien afianzada en el «campo de la historia»[8].

En *Un fantôme dans la bibliothèque* (2017), una recopilación de textos llenos de recuerdos, escritos en distintos periodos, Maurice Olender cuenta cómo el niño que él era, surgido «de un mundo de oralidad en el que se hablaba sin parar sobre lo que ya no existía», un niño que se negaba con terquedad a aprender a leer y a escribir para desesperación de su padre, se convirtió en el erudito que hoy conocemos, historiador comparatista de las lenguas y las religiones. Consciente de los múltiples mecanismos de la acumulación archivística —incluido el deseo de olvido: a veces «sobre todo archivamos para tener derecho a un profundo sueño»[9]—, se ha pasado la vida conservando todo, hasta los billetes de sus habituales viajes entre París y Bruselas. Su libro ilustra el vínculo íntimo que une su trayectoria existencial y sus decisiones como historiador.

No obstante, el ejemplo más significativo de esta nueva forma de historia familiar sigue siendo *Historia de los abuelos que no tuve* de Ivan Jablonka (2012), uno de los mayores éxitos comerciales jamás alcanzado por un libro de historia publicado en Francia en los últimos diez años, que precisamente apareció, al igual que sus siguientes obras, en la colección que dirige Olender en Seuil, «La librairie du XXIe siècle». Como indica el título, se trata de una indagación sobre la vida de sus abuelos, Matès e Idesa Jablonka, dos judíos polacos que emigraron a Francia antes de ser deportados y asesinados en Auschwitz. El libro comienza con estas palabras: «Seguí, como historiador, el rastro de los abuelos que no tuve. Su vida acaba mucho antes de que la mía empiece. Matès e Idesa Jablonka son

tanto mis familiares como unos perfectos desconocidos. No son famosos. Fueron arrastrados por las tragedias del siglo XX: el estalinismo, la Segunda Guerra Mundial, la destrucción del judaísmo europeo»[10].

Así pues, como destaca con precisión en el inicio, Jablonka escribió este libro «como historiador» y reconstruyó admirablemente las vidas de sus abuelos recurriendo a las herramientas y la metodología de la investigación histórica. En Francia, al igual que en Estados Unidos, su libro fue publicado en colecciones históricas, pero sería de un gran reduccionismo calificarlo simplemente como una obra de historia, dado que su cuadro histórico está totalmente impregnado de los afectos del autor y de su *pietas,* en el sentido originario del término: un sentimiento de devoción que implica cumplir unas obligaciones en relación con los padres (o los abuelos). «Podéis estar seguros de que, cuando hayáis muerto, pensaré con tristeza en vosotros toda mi vida. Incluso cuando mi vida, a su vez, haya acabado, mis hijos os habrán conocido. Incluso sus hijos os conocerán cuando yo esté en la tumba. Para mí, vosotros seréis mis dioses, mis dioses adorados que velaron por mí, solo por mí. Pensaré: mis dioses me protegen, puedo ir al infierno o al cielo»[11]. Este estilo lírico es el de una carta que Jablonka escribió a sus abuelos cuando era niño. Hizo de él la premisa de su libro, lo que no es común en el estilo de un historiador.

Jablonka adoptó el mismo método para otros dos trabajos. El primero, *Laëtitia* (2016), conmovió a miles de lectores[12]. Está dedicado a un crimen, un homicidio que saltó a las páginas de sucesos de la prensa y suscitó tal conmoción que se convirtió en un asunto de Estado cuando fue instrumentalizado por el presidente Nicolas Sarkozy con fines políticos. En su libro, el historiador reconstruye la muerte y cuenta la vida de la víctima, una joven de dieciocho años, Laëtitia Parrais, que, junto con su hermana gemela, Jessica, vivía con una familia de acogida debido a la violencia sufrida a manos de su padre alcohólico; camarera en un restaurante de Pornic, en los alrededores de Nantes, fue asesinada en 2011 por un atractivo agresor, Tony Meilhon. El relato, que Jablonka presenta como una «investigación criminal» a la vez que como una «investigación vital»[13], tiene un doble objetivo: mostrar, por una parte, lo que un crimen vil perpetrado en una zona periurbana puede revelar sobre la desolación de

nuestras sociedades, la condición de la infancia y de la juventud en un medio pobre y abandonado; por otra parte, rescatar el retrato de una muchacha joven, describir sus dificultades, sus experiencias, sus sueños y sus esperanzas, sacarla del anonimato para devolverle la vida. «Me gustaría demostrar —escribe Jablonka— que los acontecimientos insólitos que nutren las páginas de sucesos pueden ser analizados como objetos históricos. Un acontecimiento insólito nunca es un mero "acontecimiento", ni tiene nada de "insólito"»[14]. Su último libro, *En camping-car* (2018), una narración mucho más ligera de sus vacaciones infantiles, aspira también a elaborar una memoria familiar y a describir el veraneo de las clases medias en los años ochenta. De nuevo, una crónica familiar escrita en primera persona y la historia general se cruzan hasta volverse inseparables: «En cuanto historiador de la infancia, he querido evocar la mía como historiador. En cuanto escritor sobre ciencias sociales, he querido dirigirlas hacia mí, volverlas contra mí, presentarme ante ellas»[15].

La subjetividad de los actores de la historia —no de quienes actúan en el escenario, no de aquellos a quienes enfocan los proyectores de sus contemporáneos, sino de los anónimos, los desamparados, los olvidados de la vida ordinaria, aquellos que se han quedado o han sido dejados al margen — está en el corazón de los trabajos de Philippe Artières, uno de los historiadores más creativos y originales de las dos últimas décadas. En la estela de Foucault, se ha dedicado a las «vidas culpables», estigmatizadas y condenadas, de una multitud de asesinos, parricidas, prostitutas, ladrones y delincuentes, sustrayéndolos así al dominio de la antropología criminal, donde habían sido relegados desde finales del siglo XIX[16]. A contracorriente de los enfoques que, desde las ciencias médicas y sociales de la época, intentaban explicar la enfermedad mental y de escrutar el secreto del crimen, Artières ha decidido «caminar» al lado de sus vidas violentas y violentadas, «acompañarlas» para que oigamos su voz. De repente, sus relatos se han emancipado de los lugares de servidumbre que los han engendrado y se han convertido en «prácticas de subjetivación» en el sentido que da al término Foucault, de quien el historiador se presenta como «transmisor». Siguiendo el mismo método y con la colaboración de Dominique Kalifa, Artières ha reconstruido la vida de Henri Vidal, el

«asesino de mujeres» que llenó las páginas de sucesos en 1901, componiendo un relato a partir de la autobiografía del propio asesino, los artículos que la prensa le dedicó y los testimonios transmitidos por múltiples actores de sus peripecias judiciales (policías, magistrados, médicos, etc.)[17]. Mediante esta compleja operación de montaje que articula y distribuye los elementos de los archivos como un cineasta monta las imágenes de su película, Artières y Kalifa han replanteado los procedimientos convencionales de la escritura de la historia y han intentado crear, a partir de materiales sin desbastar, un nuevo relato del pasado.

En sus últimas obras, *Vie et mort de Paul Gény* (2013) y *Au fond* (2016), aparecidas ambas en una colección literaria, Artières ha aplicado su método historiográfico a la indagación sobre su propia historia y la de su familia, de la que se convierte en narrador[18]. Paul Gény, padre jesuita y profesor de filosofía en la Universidad Gregoriana, asesinado en Roma en octubre de 1925 por un soldado que le clavó la bayoneta por la espalda, era tío bisabuelo suyo. Durante una estancia de un año en la Villa Medici, Artières esbozó un retrato de la víctima, reconstruyó el asesinato y encontró en los archivos de la ciudad el rastro de su asesino, un tal Bambino Marchi, que, declarado loco, no pasó por ningún proceso, pero permaneció el resto de sus días en un hospital psiquiátrico. Así pues, fue la vida de Bambino, mucho más que la de Paul, la que atrajo al historiador hasta el punto de reproducir sus archivos: sus textos fragmentarios, sus fotos y sus recortes de prensa.

En *Au fond*, Artières vuelve sobre una historia dolorosa que colmó de tristeza a su familia: la repentina muerte de su hermano a la edad de tres años, antes de su propio nacimiento, que le contó su madre cincuenta años más tarde, superando así el duelo. El autor vuelve a los lugares del drama, una pequeña ciudad de Mosela, Saint-Avold, donde sus padres vivían entonces, en una región que va descubriendo conforme la describe. Allí trabajaba su padre como ejecutivo de la industria minera, que estaba en vías de desaparición. El historiador encuentra los archivos de las huelgas de los mineros, los documentos que atestiguan los accidentes de trabajo en los que muchos de ellos perdieron la vida y las luchas de sus mujeres, que se presentaron en París para defender sus derechos y hacer oír su voz sin que De Gaulle las recibiera en el Elíseo.

Construidos como los trabajos anteriores del autor, con los materiales de archivo reproducidos en el cuerpo del libro e identificables gracias a variaciones tipográficas, *Vie et mort de Paul Gény* y *Au fond* son, sobre todo, relatos de investigación. Ya sea lúdica, ya dolorosa, ya emotiva, ya instructiva, se trata siempre, en último término, de una búsqueda y de una escritura de sí. En el primer libro, el autor adopta varios heterónimos: describe en primera persona su estancia en la Villa Medici y sus indagaciones romanas sobre la muerte de su tío bisabuelo; luego toma la apariencia del hermano del homicida para dirigirse a él tuteándolo con afecto y contar su vida[19]; finalmente, en la última parte del libro, retoma su indagación saliendo al escenario, en tercera persona, como un investigador que se desplaza entre París, Trieste y Reggio Emilia para participar en coloquios y mostrar las afinidades entre sus trabajos foucaultianos y la antipsiquiatría de Franco Basaglia.

Al final, Paul Gény, el antepasado cuyo asesinato suscitó toda aquella investigación, resulta ser poco más que un pretexto. Artières le rinde homenaje mediante la transmisión de varios documentos de archivo, incluida una carta y un artículo redactados por uno de sus hermanos jesuitas; hizo también que se colocara una placa conmemorativa en la calle donde se perpetró el crimen, la calle San Basilio, con una inscripción al estilo de entonces, cuya retórica resulta hoy totalmente anticuada. La obra del tío bisabuelo (un hombre que, según todos los testimonios «amaba con entusiasmo la filosofía como ciencia y como apostolado»; un hombre que «por la filosofía —según decía— había abandonado todo: la literatura, el arte, cualquier otro solaz del espíritu») no le interesa a Artières[20]. «El conjunto es muy aburrido», escribe respecto a sus libros, entre los que menciona una suma sobre la teoría del conocimiento, el error y el silogismo, reconociendo honestamente que se siente «ajeno a ese mundo»[21]. No cita ni menciona ningún título de los escritos de Gény. En cambio, en nombre de una práctica lúdica y estética de la historiografía, se compra una sotana en Barbiconi, en la calle Santa Caterina, la tienda que viste a los eclesiásticos romanos, y empieza a pasearse por las calles de la ciudad disfrazado de cura. Con la complicidad de dos amigos realiza, incluso, una reconstrucción del asesinato, cuya «fotohistoria» se convertirá

en el objeto de una obra posterior[22]. En una entrevista para *La Vie des idées*, admite que esta reconstrucción puede «provocar una sonrisa o parecer una práctica narcisista»[23]. En efecto, esta actuación *in situ* poco tiene que ver con la memoria de una experiencia «revivida» que Lanzmann intentó suscitar entre los testigos entrevistados en *Shoah*. Artières concibe la historia como una exploración que implica una relación corporal, física, del investigador con la materia del pasado, aunque no se hace traspasar la espalda con una bayoneta y no aceptaría, suponemos, ir a Auschwitz vestido con un pijama de rayas o un uniforme de las SS. El deseo lúdico de reencarnación conlleva riesgos: en primer lugar, el de confundir las prácticas del investigador con las *performances* del artista o, peor, con la curiosidad entretenida del turista. Publicado en una colección híbrida, su libro juega con virtuosismo a la mezcla de géneros, lo que no deja de suscitar, más allá de la sonrisa, cierta incomodidad entre los historiadores.

A diferencia de su víctima, Bambino Marchi es descrito de manera más vívida y matizada. El asesino, un soldado traumatizado por la Gran Guerra, mata para vengar a su madre, que se había suicidado después de que un cura le hiciera creer que su hijo había muerto en combate. Esa puede ser la razón por la que el autor, tomando el ropaje de su hermano, le tutea con empatía, lo que no llega a hacer con su tío bisabuelo. Refiriéndose a Bambino, al concluir el libro, alude al anónimo que se ha convertido en su hermano, «el que me ayuda a avanzar, a llegar hasta el final»[24]. Son interesantes las hipótesis que formula sobre la manera en que, en aquella época, «la historia de la locura no dejaba de acrecentar la historia social y política», y tiene razón al subrayar que «Bambino y Paul no eran los protagonistas de un suceso de crónica negra, sino de una historia del siglo XX»[25]. Sin embargo, estas hipótesis apenas aparecen enunciadas. En el libro no hay nada sobre la experiencia bélica de Bambino ni sobre las turbulencias de la posguerra, de las que, sin duda, fue testigo y de donde surgió el fascismo. Aunque, como acertadamente indica Laurent Demanze, Artières utiliza el archivo como un «material plástico» o como una «pieza de exposición»[26], en estos dos libros lo trata como la fuente de un relato literario en gran medida descontextulizado que no aspira a producir conocimiento, sino solo a

presentar una investigación cuyo auténtico héroe es el propio autor. El resultado es una escritura atractiva y literaria, pero que solo convoca al pasado para engendrar el relato de las preguntas y de las emociones que suscita en el narrador[27].

Otro ejemplo de historia autobiográfica, tanto más interesante cuanto que se aleja, por una vez, de las sagas familiares, de las indagaciones sobre familiares desaparecidos y de los relatos sobre la guerra, es *La traversée des Alpes* (2014) de Antoine de Baecque[28]. Reconocido historiador de la Revolución francesa, del cuerpo y, sobre todo, del cine, De Baecque es un apasionado excursionista desde su adolescencia. Su libro es, al mismo tiempo, una obra erudita y un relato autobiográfico. Una obra erudita, ya que se trata de una historia del GR5, denominación oficial desde 1950 del camino que une el lago Lemán con el Mediterráneo, y un relato de viajes, dado que cuenta cómo el propio De Baecque lo recorrió en septiembre de 2009, con una mochila de diecisite kilos a la espalda, caminando desde Saint-Gingolph hasta Niza. Las dos narraciones paralelas son realmente cautivadoras. En el ensayo historiográfico sobre el GR5 se cruzan la historia religiosa (los peregrinajes medievales), la historia económica (los intercambios de tejidos y la trashumancia), la historia política y militar (la delimitación de fronteras y la edificación de fortalezas), la historia de las migraciones (desde el traslado de poblaciones hasta el tráfico ilegal de los contrabandistas), la historia del medio ambiente (cómo, al hilo de los siglos, los hombres han marcado, recorrido, labrado y modelado el territorio, dando forma a su paisaje), la historia del cuerpo (cómo la montaña modela el cuerpo de aquellos que la habitan o pone a prueba el de los excursionistas) y también, más recientemente, la historia del turismo, que ha exhumado senderos que corrían el riesgo de ser abandonados para convertirse ahora en el principal recurso económico de esta región en la encrucijada entre Francia, Suiza e Italia. Partiendo de una analogía sorprendente entre el historiador y el caminante —«el historiador acumula, compara, interpreta estratos de materiales históricos exactamente como el caminante adquiere y recompone una visión-experiencia del mundo que lo rodea a lo largo de todo el camino»[29]— y de la comprobación de que el

sendero que ha recorrido posee «una profundidad temporal plural» que lo ha metamorfoseado en «objeto de historia», De Baecque hizo de su recorrido su archivo. Su libro reúne, pues, la historia de una montaña y un diario de viaje que detalla minuciosamente las etapas de su camino, fuente de éxtasis y también calvario.

Únicamente la escritura, explica el autor, «podía tejer a la vez el diario íntimo de una caminata vivida y su reflexividad histórica»[30]. El texto tiene, sin embargo, dos niveles de escritura diferentes, paralelos, claramente separados en el libro no solo por capítulos que alternan historia general y relato en primera persona, sino también por caracteres tipográficos distintos. Ahora bien, el diario de viaje no tiene nada de ensayo historiográfico y lo tiene todo de autobiografía literaria, pues nos habla de los temores, de la emoción del autor antes de la partida, de sus preocupaciones de tipo profesional —organiza su excursión durante un periodo de paro—, de sus dudas sobre dejar en París a sus hijas y a su mujer embarazada; no nos ahorra siquiera los menores detalles sobre el estado de su cuerpo antes, durante y después de esa prueba: el dolor de pies, las inflamaciones y las uñas deformes: «En lugar de uñas tengo garras de cuerno que asustan a todos los que las ven. Un podólogo al que fui antes de la excursión me dijo que no se podía hacer nada». Es una herencia de su padre: «Cuando se quitaba los zapatos y los calcetines, era un horror. Cuando me quito los calcetines, es de nuevo un horror»[31]. A veces el placer de la narración toma un carácter novelesco, como cuando, al principio del viaje, piensa en su llegada a Niza y se obsesiona con la fantasía de «tirarse a una puta rusa en el Negresco»[32]. Sin embargo, cuando llega, se parece a «un vagabundo, como mucho a un mochilero, desorientado, marginal, piojoso y maloliente, y es que evidentemente resulta inconcebible para un viandante de la avenida Jean-Médecin pensar que venga directamente de atravesar los Alpes»[33]. Esta travesía de los Alpes es también, por consiguiente, una travesía de géneros en la que la historia se encuentra con la literatura y el relato impersonal de la reconstrucción histórica con el «yo» narrativo de la autobiografía. No es necesario señalar que hace tan solo algunos años una colección histórica —en este caso la «Bibliothèque des histoires» de Gallimard— no habría acogido una obra construida como un

diario íntimo. Una historia de la travesía de los Alpes, ni siquiera a pie, no requería una confesión rica en detalles sobre las uñas, los pies doloridos, las picaduras de insectos y las fantasías eróticas del excursionista. Si el autor ha sentido la necesidad de compartir esos detalles es porque su texto pretendía ser también algo más, en concreto, un diario íntimo, y respondía a una exigencia añadida, la de la escritura autobiográfica.

Otro ejemplo de escritura de la historia en el que la dimensión autobiográfica está omnipresente es *Partisanos*), de Sergio Luzzatto, que reconstruye e interpreta la efímera experiencia de Primo Levi en las filas de la Resistencia, justo antes de que lo arrestaran y deportaran a Auschwitz. La «huella» en este caso es un pasaje enigmático de *El sistema periódico* (1975), un texto autobiográfico y literario bajo la forma de un manual de química. En ese pasaje alusivo, pero deliberadamente vago, Levi evoca la devastadora experiencia de la ejecución de dos «traidores» en el seno de su pequeña unidad de guerrilleros: «Nos habíamos visto obligados en conciencia a ejecutar una condena y lo habíamos hecho, pero habíamos acabado destrozados, desmoralizados, deseosos de que todo se acabara y de acabar nosotros mismos»[34]. Apoyándose en este frágil indicio, Luzzatto logró reconstruir la historia de aquel grupo de jóvenes resistentes novatos, su composición, sus redes y su inexperiencia. Desde el punto de vista militar, la Resistencia tomó impulso justo después de que Levi fuese detenido por la policía fascista en diciembre de 1943[35]. Entre el armisticio del 8 de septiembre de 1943 y el final de año, la Resistencia italiana estaba empezando a organizarse en las montañas y afanándose en definir su perfil político y en distinguirse del bandolerismo; ese esfuerzo implicaba el establecimiento de reglas muy estrictas, a veces despiadadas[36]. Luzzatto identificó a los dos jóvenes ejecutados y logró dilucidar los hechos que causaron su condena. Su ejecución disfrazada de muerte en combate y su transformación de «traidores» en mártires desvelan las bambalinas de la Resistencia, tan heroica como cruel, a menudo idealizada y simplificada. Así pues, antes de la deportación, Levi había experimentado otra dimensión trágica de la Segunda Guerra Mundial, la de los partisanos que ejecutan a sus camaradas. El libro de Luzzatto proporciona un nuevo e importante elemento tanto para la biografía de Levi como para la historia de la

Resistencia. Se trata de otra microhistoria que arroja luz sobre un paisaje mucho más amplio.

Con todo, lo que hace de esta obra un relato palpitante es su estilo narrativo: el retrato de los testigos entrevistados, la descripción de sus encuentros y el escenario suntuoso de la lucha de los partisanos. El historiador describe las excursiones por el monte que fueron el decorado de los guerrilleros, los soberbios paisajes que se desplegaban ante sus ojos y la morfología de los Alpes, que daba a la lucha partisana su carácter telúrico. No oculta su disposición anímica ante esos viejos combatientes y testigos cuyo relato despierta en él recuerdos de infancia —los relatos que sus padres le contaron de la Resistencia— y comparte con el lector sus emociones. La descripción de su encuentro con Aldo Piacenza, viejo partisano piamontés, en su casa resulta cautivadora:

> Cuando me condujeron ante él, al estudio que daba a los jardines, Aldo Piacenza estaba sentado de espaldas a la puerta de entrada. Estaba vuelto hacia la ventana, con una manta en las rodillas. Miraba al vacío y esperaba. Me esperaba, era evidente. Sin duda, estaba esperando también algo más. Al verlo, me emocioné un poco, pues me acordé de otra silla con ruedas, la de mi madre, y además porque el hombre que estaba en frente de mí era la imagen misma del viejo partisano. Por un instante, me sentí como ciertos personajes de una historia que había estudiado hacía tiempo, durante la redacción de mi tesina: los republicanos franceses que, contrarios a los detractores de la Revolución, visitaban, durante las décadas de 1830 y 1840, a los antiguos *Montagnards*, los supervivientes de 1793, y reunían sus recuerdos como un acto de reconocimiento. Sentado allí, al lado de Aldo Piacenza, necesité unos minutos para desprenderme de unos ropajes inapropiados para las circunstancias. Los ropajes del hijo que se había quedado huérfano hacía poco de una madre que le leía, cuando era niño, las cartas de los condenados a muerte de la Resistencia. Los ropajes del ciudadano infinitamente agradecido a los ancianos como Piacenza por haber sido, durante su juventud, partisanos en la montaña, por haber liberado Italia. Necesité algunos minutos para ponerme de nuevo los ropajes impersonales del historiador[37].

Lo que no me contaste. Una historia familiar rusa y el camino de regreso a casa de Mark Mazower (2017)[38] es un buen ejemplo de historia familiar publicada en el mundo anglófono. El libro describe la trayectoria de dos generaciones centrándose, también en este caso, en los abuelos paternos del autor: Max, que primero, bajo el régimen zarista y la Polonia de entreguerras, fue miembro del Bund —un movimiento político judío, socialista y antisionista— para luego convertirse en un próspero hombre de negocios en Londres, y Frouma, su mujer, que había sobrevivido al Terror

en la Rusia de Stalin. Europa central y oriental, Vilna, Stalingrado, el París ocupado durante la guerra y finalmente Londres, donde nació y creció Mark: esos son los lugares, las ciudades, el marco geográfico, histórico y existencial en el que se cruzan las vidas de sus abuelos, que el autor se ha empeñado en reconstruir a través de un gran número de fuentes extraídas de los archivos familiares, de los documentos de identidad, de cartas y fotografías. Como los libros de Jablonka, el de Mazower es un relato íntimo que muestra un panorama de la historia de los judíos europeos en el siglo XX.

Otro ejemplo, el libro de Omer Bartov *Anatomy of a Genocide: The Life and Death of a Town called Buczacz* (2018), no está escrito, sin embargo, en primera persona. Cuenta el Holocausto a través del prisma de una pequeña ciudad de Europa central, situada hoy en Ucrania tras haber pertenecido al imperio austrohúngaro y a Polonia. Un lugar apacible donde ucranianos, polacos y judíos habían convivido durante siglos y que, durante la guerra, se convirtió de repente en un escenario de terror y violencia extrema. Buczacz era también la ciudad natal de la madre del autor, cuya infancia evoca en las primeras páginas del libro. La idea de escribir esta obra se le ocurrió precisamente a raíz de las conversaciones en la casa familiar de Tel-Aviv. *Anatomy of a Genocide* es una obra de microhistoria —una pequeña ventana que se abre a un paisaje más amplio—, fruto de dos decenios de investigación en varios países y archivos, pero, con todo, su trasfondo resulta muy íntimo y el autor no oculta la aureola de recuerdos y sentimientos que lo envuelve. Este libro, escribe Bartov, «ha sido alimentado por una red de apoyos y de sabiduría […] personal y emocional, tan espesa y densa y tan indispensable que nunca seré capaz de reconocerlo y agradecerlo en su justa medida». Esta empresa, añade, «parece haber tenido su propia vida y haber arrastrado completamente a la mía»[39].

Narrativizar la investigación

La escenificación de la investigación constituye un cambio metodológico fundamental característico de esta nueva escritura de la historia enraizada

en la intimidad del autor, que, sin embargo, se propone interpretar el pasado de una sociedad entera o analizar una experiencia histórica en su conjunto. Los autores de estas obras muestran sus dudas y vacilaciones, describen sus encuentros con los testigos y su inmersión en los archivos, el entusiasmo y la decepción suscitados por sus descubrimientos, así como sus emociones ante la historia que va tomando forma bajo sus ojos. La investigación ya no es solo la premisa de su relato, el medio de acceder a una fuente y de explotarla, la labor subterránea que crea y trabaja la materia de la que está hecha una historia; la investigación se vuelve parte integrante de la narración misma. En *Au fond*, Philippe Artières describe su llegada a los archivos regionales de Saint-Julien-lès-Metz, en Mosela, en octubre de 2014:

> Me acaban de dar un carnet y un número de lector sin los cuales no puedo acceder a ningún documento; he cogido el autobús delante de la estación y me he bajado al final de la línea; por fin me he sentado en la sala de lectura; somos tres; un hombre muy nervioso habla alto, acaba de encontrar la fecha de nacimiento de su bisabuelo. Encontrar el rastro de los antepasados en los archivos es de lo más fácil, pero partir en busca de un recuerdo enterrado puede llevar años. Hago prospecciones, marco las cotas, solicito expedientes; intento imaginarme lo que era la vida en una ciudad minera como aquella en la que vivían mis padres a comienzos de los años sesenta[40].

Como otros semejantes, el siguiente pasaje tomado de *Histoire des grands-parents que n'ai pas eus* constituye un ejemplo significativo de la presentación como relato de la investigación histórica. Jablonka descubre que el fichero de la Seguridad Nacional que registra a los extranjeros controlados por sus actividades políticas, en el que figuran sus abuelos, volvió a Francia después de que los alemanes lo hubieran confiscado en 1940 y se hubieran apoderado luego de él los soviéticos en 1945, para ser finalmente restituido a principios de los años noventa. Corre entonces para ir a consultarlo:

> Pertrechado con mi ordenador y mi cámara digital, me subo temprano por la mañana a un tren en la estación de Lyon dispuesto a asaltar el archivo de la Seguridad Nacional. Está repartido en miles de cajas de cartón, cada una de las cuales contiene cientos de fichas de cartón; cada ficha remite a un expediente individual constituido por informes, noticias, formularios, fotos de carnet, correspondencia entre el interesado, la prefectura, el ministerio y las asociaciones, todo un papeleo que da acceso bruscamente a la intimidad y la desesperanza de seres hoy desaparecidos. Matès Jablonka e Idesa Korenbaum-Feder, pero también Abram Fiszman, el padre de Colette, Icek Sznajder, traicionado por los restos de pintura roja en el forro, Gitla Leszcz, con las uñas

arrancadas, Hersz Stol, testigo de la depresión de mi abuela en la cárcel, y decenas más de judíos polacos exiliados en Francia, así como de anarquistas franceses, de los que se tratará más adelante. A todos esos peligrosos individuos les ha rendido honores la Seguridad Nacional[41].

El «paradigma indiciario» que motiva la investigación ya no se oculta; al contrario, se exhibe de continuo. En un célebre ensayo, Carlo Ginzburg detectó este modelo epistemológico —basado en las deducciones y las interrelaciones extraídas de «indicios»— en las interpretaciones de los sueños de Freud, los informes periciales del crítico de arte Giovanni Morelli y las novelas policiales de Arthur Conan Doyle[42]. Este paradigma, sugería Carlo Ginzburg, se había convertido en un dispositivo esencial de las ciencias sociales a finales del siglo XIX, lo que explica que la investigación histórica se lo apropiase. La nueva historiografía expone precisamente este dispositivo analítico para hacer de él un elemento clave de su narración. El «detective» que reconstruye los acontecimientos, analiza su encadenamiento, sugiere o evalúa los móviles de los actores y presenta las pruebas no se oculta ya detrás de un relato anónimo en tercera persona. Se muestra en cada página. Jablonka subraya que la crónica de la investigación permite apreciar el detalle de un cuadro histórico y rechaza la «estética de lo acabado», que considera el equivalente en las ciencias sociales del academicismo en historia del arte[43]. Ni que decir tiene que la narrativización de la investigación no borra las fronteras que separan la historia de la ficción, dado que aquella acompaña y alimenta un relato histórico que debe ser «incontestable» y estar «fundado en pruebas» sin ceder a la tentación imaginativa[44]. Con todo, la participación del propio historiador, en cuanto narrador, en la historia que transmite rompe las formas convencionales del discurso histórico, invita al lector a su despacho y confiere a su texto un carácter autorreflexivo y ficcional a un tiempo[45].

Intermezzo sociológico

Sería preciso abrir aquí un pequeño paréntesis, pues el «yo» narrativo ha hecho su entrada en otro dominio que hasta hace poco le estaba herméticamente cerrado. Después de los historiadores, también los

sociólogos han empezado a escribir en primera persona, tanto en sus autobiografías como en sus investigaciones o incluso en autobiografías que adoptan la forma de una investigación. El fenómeno es nuevo, ya que la sociología ha sido siempre el templo de la objetividad. Max Weber y Émile Durkheim, fundadores de la disciplina, fueron categóricos a este respecto. El primero rechazaba acercar las ciencias sociales y el arte. En su opinión, dado que el conocimiento tenía un carácter objetivo y estaba sometido a las leyes del progreso acumulativo, la obsolescencia era el destino ineluctable de las obras científicas. El arte, en cambio, le parecía eminentemente subjetivo e intemporal. Reconocía, por supuesto, que las obras de arte nacen en un contexto histórico dado cuyas huellas conservan, pero su historicidad, explicaba, no las condena a la pérdida de actualidad. Admiramos las estatuas de la Antigüedad y la pintura de la Edad Media, que siguen deslumbrándonos y suscitando emociones en nosotros. Su singularidad responde a la subjetividad de sus creadores, pero su fuerza comunicativa no es originada ni mermada por el tiempo. El arte —al igual que el erotismo en otra esfera humana— escapa a las limitaciones despiadadas de la racionalidad científica[46]. Por el contrario, la producción científica implica la superación y la sublimación del «yo» de los investigadores; el conocimiento es objetivo y «axiológicamente neutro».

A su vez, Durkheim se hizo célebre por su explicación de que, para entender el suicidio, era preciso, sobre todo, hacer abstracción de las motivaciones subjetivas. Que no había que verlo como el desenlace extremo y trágico de una crisis existencial, como una elección vinculada al sufrimiento, a la fatiga o la infelicidad de los seres humanos. Tenía que abordarse, insistía, como un hecho social, cuya regularidad y variaciones podían estudiarse. Durkheim es heredero del primer positivismo, que consideraba la literatura como una forma de saber metafísico condenada a desaparecer por el triunfo del auténtico espíritu científico. Para ser reconocida como disciplina plena, la sociología tenía que distinguirse de la literatura, dominio de la imaginación y de la subjetividad. En *Las tres culturas* (1990), Wolf Lepenies mostró hasta qué punto había resultado violenta esa confrontación en Francia, Inglaterra y Alemania en el paso del siglo XIX al XX. Para el pensamiento conservador, la aparición de la

sociología representaba «un desastre cultural, un naufragio del espíritu y una amenaza para la cultura clásica»[47]. Por su parte, los sociólogos podían interesarse en la literatura, por supuesto, pero debían hacerlo guardando la distancia, evitando cuidadosamente la menor mezcla de géneros. Todavía a finales de los años ochenta, Jean-Claude Passeron recordaba lo que le parecía una evidencia: «Con frecuencia hemos visto hacer buena literatura a partir de mala sociología, a veces incluso a partir de la buena, jamás buena sociología a partir de la literatura, buena o mala»[48]. Por consiguiente, igual que sucedía entre los historiadores, las autobiografías de los sociólogos eran a la fuerza transgresiones autorizadas por la notoriedad de sus autores.

La aversión de la antropología hacia la subjetividad era igualmente enérgica. Según Claude Lévi-Strauss, la historia, que trabajaba con documentos que emanaban de los actores del pasado, era la ciencia del cambio, mientras que la antropología, que se preocupaba de las estructuras, exigía una mirada externa, la de un investigador «ajeno» al grupo estudiado[49]. Así pues, el estructuralismo, dejó escrito, debía «hacer abstracción del sujeto», elemento perturbador que veía como un «insoportable niño mimado que ha ocupado demasiado tiempo la escena filosófica y ha impedido cualquier trabajo serio reclamando una atención exclusiva»[50].

La primera autobiografía de verdad escrita por un sociólogo fue publicada casi un siglo después del nacimiento de esta disciplina y posee una notable dimensión literaria. El subtítulo de *33 Newport Street* (1988) de Richard Hoggart manifiesta a las claras su contenido y su objetivo: «Autobiografía de un intelectual surgido de las clases populares inglesas». Es un texto muy personal, íntimo, que describe la trayectoria de ascenso social de un huérfano procedente de un barrio obrero de Leeds, hijo de un trabajador de la construcción, que llegó a ser en primer lugar profesor de literatura en la Universidad de Birmingham, donde fundó la rama de *Cultural Studies* junto con Stuart Hall, y luego de sociología en la Universidad de Londres. En esta obra, el autor se aplica a sí mismo las herramientas del análisis sociológico para estudiar su profundo apego, cultural y emocional, a su entorno de procedencia, en cuyo seno experimenta «un intenso sentimiento de tranquila felicidad y seguridad»[51].

Este libro se convirtió en un modelo de escritura autobiográfica y no cuesta imaginar que socavara las normas de su disciplina: la subjetividad y la literatura habían hecho su entrada en la sociología.

Sin duda, este precedente le facilitó la tarea a Pierre Bourdieu, a pesar de que su *Autoanálisis de un sociólogo* (2004) no tenga pretensiones literarias y el autor se limite a aplicar a su propio itinerario vital y académico las reglas de la investigación sociológica, explicando así cómo tomó forma su *habitus*[52]. Para ello, habla de su infancia bearnesa en una familia modesta, de su educación en un internado, de su experiencia argelina, así como de su acceso a la Escuela Normal Superior, de sus lecturas y sus maestros. Animados, sin duda, por este primer ensayo pionero, otros sociólogos han sentido la necesidad de escribir sobre sí mismos, no ya solo para reflexionar sobre su trayectoria intelectual, sino para hablar de su vida, de sus familias, de sus experiencias y de su yo.

Uno de los libros más hermosos nacidos de esta transgresión de las «reglas del método sociológico» es *Regreso a Reims*, de Didier Eribon (2009), discípulo de Bourdieu. Primer regreso a una «región de mí mismo», según la expresión que toma de Jean Genet, este ensayo parte de una premisa esencial[53]. Tras varios años dedicados al estudio de las formas de subjetivación sexual de los gays empleando un método inspirado en Foucault y Bourdieu, Eribon encara una evidencia: su carrera de sociólogo ha estado espoleada por el deseo de huir de su entorno de procedencia, el mundo social que le era propio, el de las clases populares de una ciudad de provincias, Reims, y de una familia proletaria dominada por un padre homófobo. Después de treinta años de ruptura radical, hasta el punto de no haber asistido al funeral de su padre, Eribon consiguió asumir sus orígenes: «Me resultó más fácil escribir sobre la vergüenza sexual que sobre la vergüenza social»[54], reconoce abiertamente. Muy íntimo y personal, autobiográfico desde el principio hasta el fin, este ensayo proyecta una luz descarnada sobre un universo social y demuestra que su autor no tenía necesidad de quitarse el uniforme de sociólogo para hablar de sí mismo. A partir de su experiencia, Eribon consigue formular observaciones muy oportunas sobre su propia disciplina, por ejemplo cuando aborda las apreciaciones escépticas de Raymond Aron respecto al carácter inaprensible

de la «conciencia de clase», un concepto a su juicio muy discutible. Lo que, en cambio, le parecía indiscutible al autor de *Regreso a Reims* es la conciencia de clase burguesa del propio Aron, negada por haber sido naturalizada: «Los dominadores no perciben que estén inscritos en un mundo particular, preciso (de la misma manera que un blanco no tiene conciencia de ser blanco, un heterosexual de ser heterosexual)». Las opiniones de Aron sobre la conciencia de clase, concluye Eribon, no son «sino una confesión ingenua, proferida por un privilegiado que cree estar haciendo sociología cuando no describe nada más que su estatus social». Solo se vieron una vez, pero fue suficiente: «Me inspiró una aversión inmediata. En el momento mismo en que lo vi, detesté su sonrisa zalamera, su voz empalagosa, esa forma de exhibir su carácter seguro y racional, todo lo que, en el fondo, no manifestaba sino su *êthos* burgués del decoro y de la moderación ideológica»[55]. Una moderación ideológica que también podía enardecerse cuando se trataba precisamente de analizar la lucha de clases. El desprecio de Eribon es profundo: «En el fondo, su pluma era mercenaria: un soldado alistado al servicio de los dominadores y de su dominación»[56]. El relato autobiográfico del sociólogo fija así unas fronteras bien claras en el seno de su disciplina.

Una decena de años más tarde, otra socióloga, Nathalie Heinich, también una antigua alumna de Bourdieu que había roto con el maestro, publicó su autobiografía, *Une histoire de France* (2018)[57]. Ricamente ilustrado, su libro es un texto calmado, sin ira: se trata de la historia de su familia, judía por parte de su padre, Lionel, originario de una dinastía de judíos ucranianos que emigraron a Orán y se instalaron luego en Marsella, y protestante por parte de su madre, Geneviève, procedente de la burguesía alsaciana. Una combinación insólita que se enfrentó a numerosas barreras en ambas familias, cuya genealogía describe el libro bajo la apariencia de un álbum familiar. En el epílogo, Heinich explica el título: una «historia de Francia» con hache minúscula, es decir, un «pequeño fragmento» más que una metonimia. Dos historias emblemáticas que cruzan una historia nacional: una historia de Francia «a la altura del individuo»[58] entre otras. Una vez más, la autora reivindica su anhelo de escribir una historia familiar en la encrucijada entre la sociología y la literatura, para lo que extrae sus

fuentes de los archivos familiares (documentos administrativos, fotos, testimonios, sus propios recuerdos), aunque las analiza con «herramientas de interpretación del mundo procedentes de la sociología»[59], en concreto, las nociones de movilidad social, de capital cultural y económico y, sobre todo, la dialéctica de la relación establecidos/marginados, tomada de Elias[60]. Al elegir un modo de expresión íntimo, la autora sigue el camino de un «género literario atípico»[61] que se alimenta de frecuentes lecturas, entre cuyos autores figuran W. G. Sebald y Daniel Mendelsohn.

En todos los libros de Nicole Lapierre hay una parte de autobiografía asumida, al menos desde *Le silence de la mémoire* (1989), en el que había rastreado las huellas de los judíos de Plock, la aldea de Polonia de donde procedía su padre[62]. Sus vivencias, sus padres, el pasado y el presente de su familia están también en el origen de *Changer de nom* (1995), que explora las metamorfosis onomásticas entre los inmigrantes, en particular judíos, armenios y árabes, y de *Causes communes* (2011), que redescubre la historia de los encuentros entre judíos y negros surgidos de la lucha contra una opresión compartida[63]. Todas esas obras reconocen su parte de subjetividad, pero respetan rigurosamente las reglas de la investigación sociológica y antropológica. En cambio, *Sálvese quien pueda* (2015) es un relato autobiográfico en sentido literal[64]. Nació de una experiencia de duelo, los suicidios de su madre y de su hermana, pero no tiene nada de narración abrumadora de pena, sufrimiento o lamentos melancólicos. No busca la compasión; al contrario, con mucha frecuencia suscita una especie de empatía alegre y vigorizante. El ciclo se ha cumplido; el recuerdo se sitúa decididamente del lado de la vida. Se trata, pues, según escribe la autora, de un «relato familiar, íntimo», un registro que había «rechazado hasta entonces». Y aunque ese relato íntimo se enmarque en una tendencia general, no tiene nada de texto conformista, plegado a la moda, escrito para consolidar un orden que quisiera extraer de la memoria el respaldo moral de las actuaciones. Tras haber «librado el combate judío por la memoria» siguiendo el hilo de una historia familiar con las herramientas de su disciplina, Lapierre explica por qué en esa memoria hoy «he dejado de identificarme». Su memoria no es la del lamento o del resentimiento, sino

más bien la de un «pasado lleno de actualidad que invita al relevo generacional»[65]. Para llegar a este pasaje sobre la escritura personal, sobre un «yo» literario plenamente asumido, fue necesario pasar por una reflexión metodológica. En una entrevista con Jablonka fechada en 2010, la autora explicaba ya esta elección: asumir el «yo» no es, decía, dar muestras «de falta de pudor o de ombliguismo, es aceptar la realidad de una implicación: somos impulsados, atraídos por ciertos temas de estudio o de investigación que nunca son realmente elegidos al azar». Por consiguiente, escribir en primera persona le parece un procedimiento «riguroso y honesto», una forma «de objetivar la parte de subjetividad que hay en la investigación»[66]. Coherente con este rumbo, Nicole Lapierre ha hecho de la colección de ensayo que dirige, «Un ordre d'idées», un lugar de acogida de autobiografías de intelectuales comprometidos o de investigaciones entremezcladas con relatos autobiográficos[67].

---

[1] Pierre Birnbaum, *La leçon de Vichy. Une histoire personnelle*, París, Seuil, 2019, p. 70.

[2] *Ibid*., p. 71.

[3] Véase en particular Pierre Birnbaum, *Un mythe politique. La «République juive» de Léon Blum à Pierre Mendès France,* París, Fayard, 1988; del mismo autor, *Les fous de la République. Histoire politique des Juifs d'État de Gambetta à Vichy*, París, Fayard, 1992.

[4] Birnbaum, *La leçon de Vichy, op. cit.*, p. 110. Véase Michael R. Marrus y Robert O. Paxton, *Vichy et les Juifs*, París, Le livre de poche, 2018 [1981].

[5] Birnbaum, *La leçon de Vichy, op. cit.*, p. 228.

[6] Mona Ozouf, *Composition française. Retour sur une enfance bretonne,* París, Gallimard, col. «Blanche», 2009, p. 148 [*Composición francesa. Regreso a una infancia bretona*, Zaragoza, PUZ, 2016, trad. de Scheherezade Pinilla Cañadas].

[7] Michel Winock, *Jeanne et les siens,* París, Seuil, col. «Fiction et Cie», 2003.

[8] Stéphane Audoin-Rouzeau, *Quelle histoire. Un récit de filiation 1914-2014,* París, EHESS/Gallimard/Seuil, col. «Hautes études», 2013, pp. 13 y 140.

[9] Maurice Olender, *Un fantôme dans la bibliothèque,* París Seuil, col. «La librairie du XXIe siècle», 2017, p. 63.

[10] Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus,* París, Seuil, col. «Points», 2013 [2012], p. 9 [*Historia de los abuelos que no tuve*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2012, trad. de Agustina Blanco].

[11] *Ibid*.

[12] Ivan Jablonka, *Laëtitia. Ou la fin des hommes,* París, Seuil, col. «La librairie du XXIe siècle», 2016 [*Laëtitia o el fin de los hombres*, Barcelona/Buenos Aires, Anagrama/Libros del Zorzal, 2017, trad. de Agustina Blanco].

[13] *Ibid*., p. 72.

[14] *Ibid*., p. 8.

[15] Ivan Jablonka, *En camping-car,* París, Seuil, col. «La librairie du XXIe siècle», 2018, p. 153 [*En camping-car,* Barcelona/Buenos Aires, Anagrama/Libros del Zorzal, 2019, trad. de Agustina Blanco].

[16] Philippe Artières (dir.), *Le livre des vies coupables. Autobiographies de criminels (1896-1909),* París, Albin Michel, col. «Bibliothèque de l'évolution de l'humanité», 2014 [2000].

[17] Philippe Artières y Dominique Kalifa, *Vidal, le tueur de femmes. Une biographie sociale,* Lagrasse, Verdier, 2017 [2001].

[18] Philippe Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, París, Seuil, col. «Fiction & Cie», 2013; del mismo autor, *Au fond*, París, Seuil, col. «Fiction & Cie», 2016.

[19] Luis Teixeira ha señalado dos antecedentes ilustres de este procedimiento estilístico en *La vie de Jésus* d'Ernest Renan (1863) y el «Monologue avec Freud» que pone fin a *Le Moïse de Freud. Judaïsme terminable et interminable* (1993) de Josef Hayim Yerushalmi. Véase Luis Teixeira, «À la recherche de Paul Gény», *Écrire l'histoire,* n.ºs 13-14, 2014, pp. 179-182.

[20] Artières, *Vie et mort de Paul Gény, op. cit.,* p. 60.

[21] *Ibid*., p. 109.

[22] Philippe Artières, *Reconstitution. Jeux d'histoire,* París, Manuella, 2013. El empleo lúdico de los archivos ya había sido reivindicado en *Vidal, le tueur de femmes, op. cit.*, p. 20. Según Alexander Cook, quien, con todo, no rechaza el principio, uno de los principales límites del *reenactment* reside en «su persistente tendencia a privilegiar una implicación visceral y emocional con el pasado en detrimento de un enfoque más analítico». Véase Alexander Cook, «The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History», *Criticism*, vol. 46, n.º 3, verano 2004, p. 490.

[23] Ivan Jablonka, «Quand l'histoire nous traverse. Entretien avec Philippe Artières», *La Vie des idées,* 7 de junio de 2014.

[24] Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, *op. cit.*, p. 217.

[25] *Ibid*., p. 184.

[26] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête,* París, José Corti, col. «Les essais», 2019, p. 145.

[27] Como escribe Dominique Viart, en *Vie et mort de Paul Gény*, «el texto aspira al sujeto narrador, incluso al propio autor, en el vértigo infinito de su investigación, a riesgo de hacer del autor el personaje de un relato que inicialmente pretendía ser objetivo y distante». Véase Dominique Viart, «Incohérences narratives du fait divers», en Matteo Majorano (dir.), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet, col. «Quodlibet studio», 2016, pp. 99-113.

[28] Antoine de Baecque, *La traversée des Alpes. Essai d'histoire marchée*, Parós, Gallimard, col. «Folio histoire», 2018.

[29] *Ibid*., pp. 36 y 39.

[30] *Ibid*., p. 38.

[31] *Ibid*., pp. 62-63.

[32] *Ibid*., p. 56.

[33] *Ibid*., p. 542.

[34] Primo Levi, *Le système périodique*, París, Albin Michel, 1987, p. 159 [*El sistema periódico*, Barcelona, Península, 2014, trad. de Carmen Martín Gaite].

[35] Sergio Luzzatto, *Partigia. Primo Levi, la Résistance et la mémoire*, París, Gallimard, col. «NRF essais», 2016 [*Partisanos*, Barcelona, Editorial Debate, 2015, trad. de María Pons Irazazábal].

[36] Sobre la distinción entre las diferentes etapas de la Resistencia italiana, véase Santo Peli, *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Turín, Einaudi, 2004. Claudio Pavone ha dedicado un capítulo al «sistema punitivo» en el seno del movimiento de los partisanos, *Une guerre civile. Essai historique sur l'éthique*, París, Seuil, col. «L'univers historique», 2005, cap. 7.

[37] Luzzatto, *Partigia*, *op. cit.*, p. 46.

[38] Mark Mazower, *What You Did Not Tell: A Russian Past and the Journey Home,* Nueva York, Other Press, 2017 [*Lo que no me contaste. Una historia familiar rusa y el camino de regreso a casa*, Barcelona, Crítica, 2021, trad. de David Paraleda López].

[39] Omer Bartov, *Anatomy of a Genocide: The Life and Death of a Town Called Buczacz*, Nueva York, Simon and Schuster, 2018, p. 299.

[40] Artières, *Au fond, op. cit.*, p. 33.

[41] Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus, op. cit.*, pp. 132-133.

[42] Carlo Ginzburg, «Traces: racines d'un paradigme indiciaire» [1979], en *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, París, Flammarion, 1989, pp. 139-180 [*Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2010, trad. de Carlos Catroppi].

[43] Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales,* París, Seuil, col. «Points histoire», 2017, p. 84 [*La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, FCE, 2016, trad. de Horacio Pons].

[44] Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus, op. cit.*, p. 267. Sobre la distinción entre literatura y ficción en Jablonka, véase Dominick LaCapra, «What is History? What is Literature?», *History and Theory*, vol. 56, n.º 1, marzo de 2017, p. 99.

[45] Véase Laurent Demanze, «Les enquêtes d'Ivan Jablonka: entre histoire et littérature», *Les Temps Modernes*, n.º 692, 2017, p. 196.

[46] Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, París, Plon, 1965 (en particular el cuarto ensayo, sobre la «neutralidad axiológica de la ciencia», fechado en 1917).

[47] Wolf Lepenies, *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, París, Maison des Sciences de l'Homme, col. «Bibliothèque allemande», 1990 [*Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, México, FCE, 1994].

[48] Jean-Claude Passeron, «L'illusion du monde réel: –graphie, –logie, –nomie», en Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, París, Gallimard/Seuil, col. «Hautes études», 1989, p. 249 [*Lo culto y lo popular*, Madrid, Endymion, 1992, trad. de Fernando Alvarez-Uría y Julia Varela].

[49] Claude Lévi-Strauss, «Les limites de la notion de structure en ethnologie» [1972], citado en François Hartog, *Évidences de l'histoire. Ce que voient les historiens*, París, Éditions de l'EHESS, col. «Cas de figure», 2005, p. 113.

[50] Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques,* t. 4, *L'homme nu*, París, Plon, 1971, pp. 614-615 [*Mitológicas, IV. El hombre desnudo*, México, Siglo XXI, 1987, trad. de Juan Almela].

[51] Richard Hoggart, *33 Newport Street. Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, París, Gallimard/Seuil, col. «Hautes études», 1991, pp. 62-63.

[52] Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse,* París, Raison d'agir, col. «Cours et travaux», 2004 [*Autoanálisis de un sociólogo*, Barcelona, Anagrama, 2006, trad. de Thomas Kauf].

[53] Didier Eribon, *Retour à Reims. Une théorie du sujet,* París, Fayard, col. «À venir», 2009 [*Regreso a Reims*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015, trad. de Georgina Fraser].

[54] *Ibid*., p. 21.

[55] *Ibid*., p. 101.

[56] *Ibid*.

[57] Nathalie Heinich, *Une histoire de France,* París, Les Impressions nouvelles, col. «For intérieur», 2018.

[58] *Ibid*., p. 218.

[59] *Ibid*., p. 219.

[60] Véase Norbert Elias, «Note sur les Juifs en tant que participants à une relation établis/marginaux», *Norbert Elias par lui-méme,* París, Pocket, col. «Agora», 1995, pp. 150-159 [*Mi trayectoria intelectual*, Barcelona, Edicions 62, 1995, trad. de José Luis Gil Aristu].

[61] *Ibid*., p. 221.

[62] Nicole Lapierre, *Le silence de la mémoire. À la recherche des Juifs de Plock*, París, Le livre de poche, col. «Biblio essais», 2001 [1989].

[63] Nicole Lapierre, *Changer de nom*, París, Gallimard, col.«Folio essais», 2006 [1995]; *Causes communes,* París, Stock, col. «Un ordre d'idées», 2011.

[64] Nicole Lapierre, *Sauve qui peut la vie*, París, Seuil, col. «La librairie du XXIe siècle», 2015 [*Sálvese quien pueda*, Barcelona, EDHASA, 2018, trad. de Julieta Lionetti].

[65] *Ibid*., p. 249.

[66] Ivan Jablonka, «Éloge de la bâtardise. Entretien avec Nicole Lapierre», *La Vie des idées,* 28 de mayo de 2010.

[67] Véanse Michel Warschawski, *Sur la frontière*, París, Stock, col. «Un ordre d'idées», 2002 [*En la frontera. Israel-Palestina: testimonio de una lucha por la paz*, Barcelona, GEDISA, 2005, trad. de René Palacios More]; Benjamin Stora, *La dernière génération d'Octobre*, París, Stock, col. «Un ordre d'idées», 2003; Daniel Bensaïd, *Une lente impatience*, París, Stock, col. «Un ordre d'idées», 2004; Régine Robin, *Berlin chantiers,* París, Stock, col. «Un ordre d'idées», 2001.

CAPÍTULO 5

DISCURSO SOBRE EL MÉTODO

Jablonka desarrolló una teoría sobre el nuevo género subjetivista que aquí nos ocupa en un ensayo metodológico, *La historia es una literatura contemporánea* (2014), cuyo título es casi programático. Este alegato por un nuevo reencuentro entre historia y literatura tras el gran divorcio decretado en el siglo XIX no es ni el reconocimiento de una pretendida superioridad de la literatura sobre la historia, según los postulados del realismo de Balzac, ni un cuestionamiento de la pertenencia de la historia al dominio de las ciencias sociales. Al contrario, el autor reclama más bien una *Aufhebung*, una superación dialéctica de esa separación que, a sus ojos, no tiene razón de ser. Jablonka lamenta que el desafío escéptico del postmodernismo haya obligado a la historia, una vez más, a definirse como ciencia *contra* la literatura, y, una vez que la ola del giro lingüístico se ha agotado, considera que ha llegado el momento de restituirle su dimensión literaria. «La historia es literatura cuando no es nada más que ella misma», enfatiza. No se trata de insertar hechos en un relato, ni de añadir «carne» o atmósfera a una demostración, sino más bien de «activar ficciones en el seno del razonamiento que materializa y despliega el texto»[1]. Si los acontecimientos que estudia, los testigos a los que escucha, las fuentes que descubre, los documentos que examina, los archivos que explora le fascinan y le afectan, el historiador debe ser capaz de transmitir sus emociones a los lectores. No es preciso que reniegue de sí mismo para dar un carácter literario a su relato del pasado; perfectamente puede casar el rigor objetivo del investigador y la subjetividad creativa del escritor.

Lejos de expresar una forma de relativismo, este reconocimiento de la subjetividad histórica, afirma Jablonka, «hace más objetivo el conocimiento»[2]. De ese modo, incluye a Perec en la historia y hace de él su propio modelo[3]. Rehabilita así el «yo-historia» de Michelet, cuyo postulado

de la «resurrección» de los muertos acepta[4]. Haciendo suya la idea de identidad narrativa elaborada por Paul Ricœur[5], quiere preservar, según hemos visto, la distinción sustancial entre la historia (un relato verificado, acreditado por pruebas empíricas y factuales) y la ficción (una intriga producida por la imaginación del autor), si bien enfatiza que tanto el historiador como el novelista *escriben*, es decir que comparten el mismo procedimiento narrativo. Como el novelista, el historiador crea una trama narrativa, pero sin inventar nada, ya que su relato no se independiza de lo real. Según Ricœur, la identidad narrativa es al mismo tiempo histórica y subjetiva, pues se sitúa en el cruce de temporalidades distintas aunque conectadas: el tiempo fenomenológico del «cosmos» y el tiempo subjetivo de los seres humanos; el tiempo histórico de una determinada sociedad y el tiempo interior del escritor. La identidad narrativa supera, pues, la dicotomía entre la definición objetiva, factual, de un ser *(mismidad)* y su inscripción subjetiva en el mundo que habita *(ipseidad)*.

Para transferir la identidad narrativa a una nueva modalidad de escritura de la historia, Jablonka esboza una tipología de los múltiples «yo» que coexisten en su obra. En primer lugar, el «yo de posición», que sitúa al autor en un observatorio, define su sistema de referencias y su punto de vista; implica formas de «autoanálisis» y de autocontextualización que determinan una postura epistemológica. A continuación, el «yo de investigación»: el historiador debe presentar un método, formular las hipótesis, seleccionar las fuentes y explicar cómo pretende realizar la investigación; esta presentación de la razón histórica —«la pregunta, la indagación, la investigación, la demostración»— indica el «camino cognitivo» que va a seguirse. Por último, existe el «yo de emoción»: el historiador debe dar rienda suelta a sus sentimientos y mostrar la implicación existencial de su indagación; no debe ocultar sus reacciones ante los acontecimientos que describe, sino, más bien, introducirlas en el relato como etapas que marcan la progresión de su investigación[6]. Estos «yo» múltiples son los medios para conseguir una mayor distancia crítica respecto a los actores y a los acontecimientos históricos. Jablonka elabora una teoría para este método definiéndolo como una transición del «mí» [*moi*] al «yo» [*je*]: no ya una hermenéutica de uno mismo, sino una

investigación conducida desde el principio hasta el final por un «yo» transformado en dispositivo narrativo[7].

Este método se aplica a las obras antes mencionadas, pero queda por probar que se trate de un verdadero paso del «mí» [*moi*] al «yo» [*je*]. El éxito de estos libros muestra que, lejos de verse debilitados o perjudicados por este estilo narrativo, los lectores lo aprueban e incluso lo ratifican mayoritariamente. Podría objetarse que, al igual que los novelistas, otros historiadores de talento han pintado frescos históricos provistos de una notable calidad literaria sin escribir por ello en primera persona o exhibir sus emociones de una forma directa, sin mediaciones (Isaac Deutscher es el primer ejemplo que me viene a la cabeza). Pero esa no es la cuestión, pues la innovación metodológica de esta escritura de la historia está lejos de ser exclusivamente estilística o estética. En el fondo, revela un desplazamiento epistemológico. Si los historiadores siempre han explorado e interpretado el pasado con las herramientas más o menos sofisticadas de su disciplina, ahora lo hacen partiendo de una interrogación subjetiva. Ahora sus libros no intentan responder solo a la pregunta de qué ha sucedido, cómo y por qué, sino además —o más bien— a otra pregunta de tipo existencial: ¿quién soy, de dónde vengo, que vínculos familiares o generacionales me unen con el pasado?

Jablonka tiene razón al subrayar que la pretensión característica de la historiografía cientificista de producir un saber objetivo y «axiológicamente neutro» es ilusoria y engañosa. Esta constatación no es nueva. El subjetivismo metodológico, sin embargo, no es necesariamente la mejor alternativa a sus derivas. La ostentación permanente de la subjetividad del historiador en un relato que mezcla presente y pasado y en el que el narrador ocupa el mismo sitio que los actores de la historia que aspira a reconstruir presenta inconvenientes igualmente inoportunos. En *Laëtitia*, la sucesión de los «yoes» de Jablonka produce vértigo. Omnipresente, viste tanto los ropajes del historiador como los del escritor, ya es un simple ciudadano escandalizado por la instrumentalización política de ese episodio, ya cuenta su relación amistosa con el abogado de Jessica, que desempeña el papel de intermediario proporcionándole fotografías, cartas y el acceso a la cuenta de Facebook de Laëtitia. Admira al juez de instrucción por su

imparcialidad —«las emociones del hombre nunca han invadido la esfera profesional»[8]—, con el que comparte, en cuanto historiador, profundas afinidades, pero, cuando se pone las vestiduras de escritor, da rienda suelta a sus emociones elogiando la belleza de Laëtitia y diciendo cuánto le conmueven sus SMS, hasta el punto de dar un título flaubertiano a un capítulo de su libro: «Laëtitia soy yo»[9]. Multiplicando de este modo los «yoes» —el investigador objetivo, el analista desapegado, el testigo, el amigo, el escritor sensible que intenta hacernos partícipes de sus emociones—, el historiador se convierte exactamente en aquello que no quería ser al principio: un «narrador-Dios».

Aunque el público y la crítica aclamaron *Laëtitia*, obra galardonada con numerosos premios, la acogida de los investigadores fue más moderada. Philippe Artières, historiador de la escritura autobiográfica de los marginales, reprochó al autor su postura «demagógica» y su deseo de «hablar en lugar de los actores de la historia» confiriéndoles una vez más un estatus subalterno e «infantilizándolos»[10]. Léonore Le Caisne, antropóloga que ha trabajado específicamente sobre una historia de violación que despertó gran atención mediática, el «asunto Gouardo», acusó al autor de Laëtitia de plegar las reglas de la investigación a las exigencias del relato para hacerlo más fluido y no «agarrotarlo»[11]. En otros términos, considera que, para hacer más atractiva su escritura, Jablonka habría renunciado al rigor científico del investigador. *Partisanos* de Sergio Luzzatto recibió críticas semejantes: la selección dudosa de los testigos, la investigación unilateral, la indiferencia mayúscula hacia los estudios existentes sobre la justicia impartida en el seno de la Resistencia y, sobre todo, la presencia invasiva del autor, que corre el riesgo de convertirse en «una parodia de Indiana Jones desplazándose entre el valle de Aosta y Monferrato». De este modo, transformando su investigación en pura narración y presentándose a sí mismo como personaje de su propia historia, Luzzatto habría finalmente privilegiado la ficción «a expensas de la indagación de la verdad histórica»[12].

En resumen, surge la sospecha de que en las obras de Jablonka y Luzzatto el relato prime sobre la investigación y lo oriente, generando «ficciones de método» cuya finalidad sería puramente literaria. Esto es lo

que molesta a ciertos investigadores que, enfrentados con los mismos problemas, se han plegado a los imperativos de la investigación, ya sea sacrificando la fluidez narrativa del texto, ya sea desvaneciéndose púdicamente ante la voz de los testigos. Ahora bien, el problema no deriva del hecho de que estos dos autores hayan intentado rebasar los límites fijados hace dos siglos para la escritura de la historia, puesto que su intención no es cuestionar la distinción entre la historia y la ficción novelada. El problema deriva del hecho de que esta legítima exigencia literaria se manifiesta en una escenificación, incluso en una sobreexposición, del yo historiador cuyas consecuencias no son siempre fructíferas. En otros términos, el problema no es la ambición literaria del historiador —algunos libros de historia son obras de arte—, sino el hecho de que la «literarización» de la historia lo autoriza, de algún modo, a invadir el relato. El pasado se encuentra así inmerso en la subjetividad de aquel que hace su narración. En *Partisanos* hay dos héroes: Luzzatto y Primo Levi; al igual que en *Laëtitia*: Jablonka y Laëtitia Perrais.

Hace quince años Carlos Forcadell advirtió que en los estudios históricos se estaba produciendo una transición que iba «de la clase a la identidad»[13]. Hoy en día podría hacerse un diagnóstico semejante para hablar del paso que conduce de las identidades colectivas a las identidades individuales. Resulta innecesario añadir que semejante cambio redefine el perfil de una disciplina para la que, hasta una época reciente, adoptar la forma autobiográfica estaba estrictamente prohibido. La distancia entre esta nueva aproximación subjetivista y las corrientes historiográficas anteriores —pensemos en el estructuralismo de un Fernand Braudel— es impresionante. Confrontada con la temporalidad histórica de los grandes espacios, de la demografía, de la economía y de los movimientos tectónicos de las sociedades humanas, la temporalidad individual se evapora y relega el «yo» a la esfera de lo efímero, incluso de lo anecdótico. Es sabido que Braudel despreciaba el «acontecimiento», en el que no veía más que una «agitación de superficie, las olas que las mareas generan por encima de su poderoso movimiento»[14] y que desaparecen después de haber alcanzado la orilla. La nueva historia subjetivista, en cambio, está completamente centrada en una temporalidad existencial. Una doble temporalidad existencial —la de los

actores del pasado y la del historiador que los hace revivir—, pero, en cualquier caso, una temporalidad subjetiva que ocupa todo el espacio y transforma la sinfonía de los grandes dramas colectivos en solos. Sin duda, las historias escritas con la perspectiva de la «larga duración» no han desaparecido —basta pensar en las grandes narraciones del siglo XIX de Christopher A. Bayly y Jürgen Osterhammel, o las del siglo XX de Dan Diner, Tony Judt e Ian Kershaw[15]—, pero el nuevo género subjetivista se extiende cada vez más. Algunos historiadores pasan con comodidad de un registro a otro: Mark Mazower, el autor de *Lo que no me contaste*, debe su reputación a obras sobre la historia del siglo XX escritas en un estilo más convencional[16], y Philippe Artières no empleó (o lo hizo con más moderación) un estilo homodiegético para escribir sobre los usos y el significado de la pancarta o sobre la invención de la delincuencia gráfica[17].

La historia se escribe siempre en el presente que forja la mirada del historiador y constituye la premisa de su «pacto historiográfico» con el pasado, es decir, el reconocimiento de la distancia que lo separa de su objeto de estudio. La escritura subjetivista de la historia es presentista, ya que introduce el «pacto autobiográfico» —según la definición canónica de Philippe Lejeune, una escritura que supone «la identidad de autor, narrador y personaje»[18]— en la reconstrucción del pasado. Las dos temporalidades —la del autor y la de su objeto— se mantienen distintas, pero se cruzan continuamente. Como resultado de esas colisiones entre pasado y presente, el autor se convierte en un héroe de la historia que expone, en las mismas condiciones que aquellas y aquellos cuya trayectoria quiere presentar. Para emplear las palabras de Lejeune, también se produce aquí un doble «pacto referencial», pues la realidad y la «prueba de verificación» valen para los dos relatos entremezclados[19]. No hay ficción propiamente dicha ni en el caso del autor que sale al escenario ni en su relato del pasado. En las historias familiares (Jablonka, Mazower), la fusión de las dos narraciones toma un carácter posmemorial en la medida en que lleva a cabo una transmisión de experiencias entre generaciones y restablece un vínculo que ha sido maltratado por las convulsiones de la historia.

Escribir historia sin ocultar o sublimar el «yo» también conlleva riesgos. Con esta práctica, el peligro al que con mayor frecuencia se expone el historiador es, por supuesto, el del narcisismo estéril: a veces, los detractores del género autobiográfico apuntan con acierto. Articular análisis histórico, sociológico o político y narración autobiográfica es una cosa. Sustituir el primero por la segunda es otra. Este desliz es una tentación difusa a la que pueden ceder hasta los investigadores de más talento. En la primavera de 2015, apenas unos meses después de los atentados terroristas que se produjeron en París, Patrick Boucheron firmó con el escritor Mathieu Riboulet un pequeño ensayo titulado *Prendre dates*[20]. No parece irrelevante que, ante un acontecimiento traumático que suscitó una fuerte reacción colectiva a nivel nacional, un historiador sienta la necesidad de aliarse con un novelista para escribir y publicar un diario íntimo donde lo que acaba de ocurrir sea tratado exclusivamente bajo el prisma de las emociones. En el libro los autores describen el sentimiento de impotencia que se apoderó de ellos durante los días que siguieron a los atentados y su impresión de haber caído en una «noche negra» en la que nada era ya comprensible. Su breve ensayo intenta expresar ese «hormigueo del desastre»[21] que los afecta y «la suma de desconciertos que, de repente, doblegó [sus] almas»[22]. El efecto de «pasmo» del acontecimiento está tan enfatizado a lo largo de las páginas que cualquier intento de comprensión racional parece haber sido sustituido por una especie de éxtasis del espanto, ya que, según dirían unos meses más tarde en una entrevista para *Libération*, «experimentaron el colapso íntimo de la barrera entre el duelo personal y la emoción colectiva», una sensación en la que creen haber apresado «el aliento de la historia»[23]. Un ensayo, en definitiva, para decir que no entienden nada de lo que ocurre: «A uno se le ocurre todo y su contrario, oye, mira, lee, piensa que todo el mundo tiene razón y al momento siguiente que todo el mundo se equivoca»[24]. En resumen, «uno se queda clavado, aturdido» ante las imágenes difundidas en la televisión[25]. La única reflexión crítica, sincera, se dirige a las causas de un sentimiento tan profundo de impotencia: al seleccionar sus objetivos, los terroristas atacan valores que, según Boucheron y Riboulet, «creemos sinceramente

querer defender, pero que, en realidad, ya no defendemos porque no los amamos»[26].

Si en otra época el intelectual seguía la divisa de Spinoza: «Ni reír, ni llorar, sino comprender», hoy parece que solo quiere llorar, lo que resulta bastante extraño como enfoque: escribir sobre los atentados no para tratar de interpretarlos o para analizar las reacciones que provocaron —lo que hará Emmanuel Todd en *Qui est Charlie?* (2015)[27]—, sino solo para manifestar un estado de ánimo. Y consignar sus reflexiones en un diario íntimo destinado no ya a quedarse encima del escritorio o dentro de un cajón, sino a ser publicado en un *instant book* tres meses más tarde.

A la fuerza, semejante enfoque corre el riesgo de sustituir la razón por las emociones y puede conducir a aceptar, si no a amplificar, un terror fácil de manipular. Según Manuel Valls, primer ministro en ese momento, «explicar ya es en cierto modo querer disculpar». Así, en lugar de intentar comprender de dónde surgió el horror, de examinar la situación que lo produjo y de analizar con una visión crítica las reacciones que suscitó, los intelectuales cogen la pluma para decir que se sienten impotentes. Nicolas Vieillescazes censuró sin ambages esta dejadez de su misión: «De este modo, el intelectual subjetiviza su degradación: al asumir el reproche que a menudo se le hace —el de no servir para nada—, él mismo se convierte en decorativo»[28]. Su voz se vuelve ruido de fondo, como la música compuesta para crear un ambiente en los grandes almacenes. El intelectual de ambiente neutraliza el pensamiento crítico. ¿Qué queda entonces? Un diario íntimo escrito como quien se hace un *selfie*, un ego-retrato para su inmediata difusión entre amigos y *followers*.

Podría compararse *Prendre dates* con otra reacción en caliente, la de Houria Bouteldja a las masacres perpetradas por Mohamed Merah en Toulouse en marzo de 2012. Sin ocultar ni su conmoción ni su cólera, con palabras que mostraban hasta qué punto ese acontecimiento le recordaba su pasado, su propia experiencia, la autora intentaba, no obstante, comprenderlo: «No puedo negarlo. No puedo huir. No puedo cavar un hoyo para enterrarme el tiempo que dure. Mohamed Merah soy yo. Lo peor es que es verdad. Como yo, es de origen argelino; como yo, ha crecido en una barriada; como yo, es musulmán. […] Mohamed Merah soy yo. Mohamed

Merah soy yo y yo soy él. Tenemos el mismo origen y, sobre todo, la misma condición. Somos sujetos poscoloniales». Como ella, Merah había crecido en barrios del extrarradio transformados en guetos sociales y étnicos; como ella, después del 11 de septiembre de 2001 se había sentido estigmatizado por la islamofobia, por una laicidad enarbolada como arma contra el islam y por el racismo camuflado de defensa de los valores republicanos. Por supuesto, esto no explicaba ni justificaba sus crímenes, pero aclaraba su trasfondo. «Mohamed Merah soy yo y no soy yo», añadía, pues al atacar a los «franceses» y a los «judíos», esencializados, mitificados y convertidos finalmente en chivos expiatorios, se había «pasado al bando de sus propios adversarios»[29]. En lugar de encerrarse en el espanto y el pasmo, Bouteldja intentó comprender y se preguntó por los medios para transformar la rabia y el resentimiento en acción política para sustraerlos a la ceguera nihilista. Como Boucheron, esta autora escribió conmocionada un relato íntimo que se dirige al público. Sin embargo, las reacciones son muy diferentes entre sí: la del historiador se queda encerrada en la desnudez de su propia impotencia, mientras que la de la joven militante intenta convertir el espanto y el dolor en un esfuerzo de comprensión y de compromiso consciente.

---

[1] Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, París, Seuil, col. «Points», 2017, p. 249 [*La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, FCE, 2017, trad. de Horacio Pons].

[2] *Ibid.*, p. 289. Véase también Nathan Bracher, «Timely Representations: Writing the Past in the First-Person Present Imperfect», *History & Memory*, vol. 28, n.º 1, primavera-verano 2016, pp. 3-35; y Dominick LaCapra, «What Is History? What Is Literature?», *History and Theory*, vol. 56, n.º 1, marzo 2017, pp. 98-113.

[3] Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 214. Por ese motivo podría definirse a Jablonka como «escritor a la Perec». Véase Laurent Demanze, «Les enquêtes d'Ivan Jablonka entre histoire et littérature», *Les Temps modernes*, n.º 692, enero-marzo 2017, pp. 192-203.

[4] En particular por la cita extraída de *Histoire de la Révolution française* con la que abre *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, París, Seuil, col. «Points», 2013 [2012] [*Historia de los abuelos que no tuve*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015, trad. de Agustina Blanco].

[5] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, *L'intrigue et le récit historique,* París, Seuil, col. «Points essais», 1991 [1983] [*Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1995, trad. de Agustín Neira]. Véase también Paul Ricœur, «Narrative Identity», *Philosophy Today*, vol. 35, n.º 1, primavera 1991, pp. 73-81.

[6] Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, pp. 289-290.

[7] Véase Bracher, «Timely Representations», *loc. cit.*, p. 32.

[8] Ivan Jablonka, *Laëtitia. Ou la fin des hommes*, París, Seuil, col. «La librairie du XXIe siècle», 2016, p. 224 [*Laëtitia o el fin de los hombres*, Barcelona/Buenos Aires, Anagrama/Libros del Zorzal, 2017, trad. de Agustina Blanco].

[9] *Ibid*., p. 357.

[10] Philippe Artières, «Ivan Jablonka, l'histoire n'est pas une littérature contemporaine!», *Libération*, 6 de noviembre de 2016. Una crítica totalmente rechazada por Nathan Bracher, «Jablonka et la question du sujet en sciences sociales. Le cas de *Laëtitia ou la fin des hommes*», *French Politics, Culture & Society*, vol. 36, n.º 3, diciembre 2018, pp. 92-108.

[11] Léonore Le Caisne, «Laëtitia ou la fin de l'enquête scientifique», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 64, n.º 1, 2017, pp. 175-185.

[12] Enrico Mattioda, «A propos de l'édition française de *Partigia* de Sergio Luzzatto», *Laboratoire italien,* n.º 18, 2016, p. 4. Para una defensa del método de Luzzatto, véase Marcello Flores, «Une polémique sur les intentions cachées», *Atelier international de recherche sur les usages publics du passé*, 18 de mayo de 2013.

[13] Carlos Forcadell, «Historia social: de la clase a la identidad», en Elena Hernández Sandonica y Alicia Langa Laorga (eds.), *Sobre la historia actual. Entre política y cultura*, Madrid, Abada editores, 2005, pp. 16-35.

[14] Fernand Braudel, «Histoire et sciences sociales: la longue durée», en *Écrits sur l'histoire,* París, Flammarion, col. «Champs», 1969, p. 12 [*Escritos sobre historia*, México, FCE, 1991, trad. de Angelina Martín del Campo].

[15] Christopher A. Bayly, *La naissance du monde moderne (1780-1914),* París, Les Éditions de l'Atelier/Le Monde diplomatique, 2006 [*El nacimiento del mundo moderno (1780-1914)*, Tres Cantos, Siglo XXI, 2010, trad. de Richard García Nye]; Jürgen Osterhammel, *La transformation du monde. Une histoire globale du XIXe siècle,* París, Nouveau Monde, col. «Opus magnum», 2017 [*La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2015, trad. de Gonzalo García]; Tony Judt, *Après-guerre. Une histoire de l'Europe depuis 1945,* París, Fayard, col. «Pluriel», 2010 [2007] [*Postguerra: una historia de Europa desde 1945*, Barcelona, Taurus, 2006, trad. de Jesús Cuéllar Menezo y Victoria Gordo del Rey]; Ian Kershaw, *L'Europe en enfer (1914-1949)*, París, Seuil, col. «L'univers historique», 2016 [*Descenso a los infiernos. Europa 1914-1949*, Barcelona, Crítica, 2016, trad. de Joan Rabasseda]; y *L'âge global. L'Europe de 1950 à nos jours*, París, Seuil, col. «L'univers historique», 2020 [*Ascenso y Crisis. Europa 1950-2017: un camino incierto*, Barcelona, Crítica, 2019, trad. de Yolanda Fontall].

[16] Véase por ejemplo Mark Mazower, *Le continent des ténèbres. Une histoire de l'Europe au XXe siècle*, Bruselas, Complexe, col. «Histoire du temps présent», 2005 [*La Europa Negra. Desde la Gran Guerra hasta la caída del comunismo*, Valencia, Barlin Libros, 2017, trad. de Guillermo Solana]; del mismo autor, *Hitler's Empire*: *How the Nazis Ruled Europe*, Londres, Penguin Books, 2009 [*El imperio de Hitler*, Barcelona, Crítica, 2008, trad. de Enrique Herrando Pérez].

[17] Philippe Artières, *La banderole. Histoire d'un objet politique*, París, Autrement, col. «Leçons de choses», 2020 [2013]; del mismo autor, *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique (1852-1945),* París, La Découverte, 2013.

[18] Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, col. «Poétique», 1975 [*El pacto autobiográfico y otros estudios*, Málaga, Megazul, 1994, trad. de Ana Torrent].

[19] *Ibid*., p. 36.

[20] Patrick Boucheron y Mathieu Riboulet, *Prendre dates. Paris, 6 janvier – 14 janvier 2015*, Lagrasse, Verdier, col. «La petite jaune», 2015.

[21] *Ibid*., p. 8.

[22] *Ibid*., p. 7.

[23] Catherine Calvet, «Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet: "La question aujourd'hui est 'qui est nous?' plutôt que 'qui est Charlie?'"», *Libération,* 10 de julio de 2015.

[24] Boucheron y Riboulet, *Prendre dates, op. cit.*, p. 49.

[25] *Ibid*., p. 60.

[26] *Ibid*., p. 114.

[27] Emmanuel Todd, *Qui est Charlie? Sociologie d'une crise religieuse*, París, Seuil, 2015.

[28] Nicolas Vieillescazes, «Qu'est-ce qu'un intellectuel d'ambiance?», *Lundi matin*, n.º 189, 29 de abril de 2019.

[29] Houria Bouteldja, «Mohamed Merah et moi», *Indigènes de la République*, 6 de abril de 2012.

CAPÍTULO 6

MODELOS: LA HISTORIA ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA

Todo relato histórico con vocación literaria tiene modelos. En este sentido, una de las obras clave, reconocida como un verdadero paradigma por numerosos autores, es la película de Claude Lanzmann *Shoah* (1985). Su impacto fue enorme, pues, al hacer que nuestras representaciones del exterminio de los judíos de Europa se tambalearan, modificó la relación entre historia y memoria tanto en la esfera pública como en las ciencias sociales. Asimismo, trastocó las modalidades tradicionales del planteamiento histórico del pasado introduciendo la singularidad de las víctimas en el despacho del historiador. No se trata aquí de presentar esta famosa película de nueve horas que da la palabra a los actores del genocidio judío, en su gran mayoría víctimas, sino de observar la concepción de la historia que la irriga dando un nuevo espacio a la subjetividad de quienes vivieron ese trauma y también de quien los interroga. El propio título —*Shoah* significa «catástrofe» en hebreo, una palabra hasta entonces desconocida fuera de Israel— designa un objeto nuevo, más complejo que el de todas las películas anteriores sobre la violencia nazi.

Después de la película de Lanzmann, el exterminio en masa dejó de ser una categoría abstracta e inaprensible para convertirse en una herida infligida a seres reales en sus cuerpos y sus almas. De repente, los conceptos elaborados por las ciencias sociales para definir esta experiencia histórica —fascismo, totalitarismo, genocidio, barbarie, destrucción o dialéctica de la razón, etc.— parecían totalmente huecos frente a esos testimonios, esa asfixiante acumulación de sufrimiento. La fuerza indiscutible de *Shoah*, que sacó a mujeres y hombres del anonimato para situarlos en el centro de un cataclismo, modificó radicalmente nuestra percepción de la historia. Lejos de la linealidad de las reconstrucciones

históricas tradicionales, esta película muestra el pasado como un laboratorio antropológico construido sobre una constelación de vidas humanas singulares. Sin duda, no sería equivocado considerarla como el momento inaugural de una representación «lacrimosa» de la historia judía[1], pero eso se debe más a la recepción de la película —lo que también vale para algunas producciones de la nueva historia subjetivista— que a su concepción.

Retrospectivamente, *Shoah* se manifiesta como un momento fundamental en la aparición de la memoria en el seno de la cultura occidental (su estreno coincide con la publicación de *Zajor* de Yosef Hayim Yerushalmi, de *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora y de *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi)[2]. Mientras que Yerushalmi estudia la aparición de la historiografía judía en el siglo XIX, en la estela de la Emancipación, como el final de una transmisión del pasado confiada exclusivamente a la memoria colectiva, Lanzmann resitúa el recuerdo en el núcleo de la experiencia judía del siglo XX. Mientras que Nora funda su empresa historiográfica sobre la idea del final de toda experiencia transmisible —los «lugares de la memoria» surgen cuando los «medios de la memoria» desaparecen—, Lanzmann toma o crea uno de esos medios, disperso y fragmentario, afligido y silencioso, justo antes de su extinción. Y, a diferencia de Primo Levi, que teje una memoria retrospectiva, reflexiva y crítica, Lanzmann arroja a la cara de los espectadores una memoria «literal», la de un pasado «revivido» y que, al menos en apariencia, permanece intacto en los recuerdos de sus testigos.

Shoah contribuyó enormemente a dar al siglo XX el estatus de era de la violencia y de los genocidios. Abrió una brecha que nos ha permitido penetrar brevemente en el universo emocional de aquellos que lo sufrieron y tocar un fragmento de sus vidas rotas, pero no nos ha ayudado a comprender o elaborar una visión crítica del pasado. En realidad, Lanzmann nunca pretendió comprender. Reivindicaba una postura epistemológica que se resumía en un lema tomado de un guardián de las SS de Auschwitz: «Aquí no hay ningún porqué *(Hier ist kein warum)*»[3], sentencia inapelable transmitida por Primo Levi en *Si esto es un hombre* (1947). Pero, a diferencia de Levi, que la citaba como prueba emblemática del absurdo que

reinaba en los campos nazis, Lanzmann se la apropió y la pronunciaba como único principio epistemológico válido frente al nacionalsocialismo. Después de haber escrito que Auschwitz siempre sería para él un «agujero negro», Primo Levi dedicó, sin embargo, su existencia a intentar penetrar en él y esclarecerlo. Como hombre de ciencia y defensor de la Ilustración, no podía renunciar a ese esfuerzo de comprensión. Lanzmann, por el contrario, parecía querer fijarse exclusivamente en el carácter inconmensurable e incomprensible del Holocausto. En su opinión, intentar comprender revelaba una «obscenidad absoluta». «No comprender —escribió— fue mi ley de hierro durante todos los años de la elaboración y realización de *Shoah*: me he sometido a este rechazo como la única actitud posible, ética y funcional a la vez. Esta posición defensiva, estas orejeras, esta ceguera fueron para mí la condición vital de la creación»[4]. A pesar de su gravedad y de su sobriedad —testimonios desnudos, sin florituras (aunque con una cuidada escenificación a veces)—, *Shoah* inauguró más de un decenio de retórica desbordante, enseguida fijada en memorial *kitsch*, en torno al carácter incomprensible e irrepresentable del Holocausto. Paradójicamente, el enfoque antropológico de Lanzmann, basado en la recopilación de testimonios, enlaza con la célebre hipérbole de Elie Wiesel que postula el carácter metafísico, que trasciende la historia, y, por consiguiente, insondable del genocidio nazi.

Para Lanzmann, el Holocausto no puede ser ni comprendido ni interpretado: solo puede ser contado por el testimonio de las víctimas. Pero la memoria no es un objeto que pueda apresarse simplemente colocando un micrófono delante de la boca de aquellos que la conservan. Para Lanzmann, es preciso engendrarla haciendo revivir *in situ* el trauma sufrido. La transmisión de esa vivencia trasciende cualquier narración histórica y el testimonio implica una especie de reencarnación. Shoshana Felman, que elaboró una teoría sobre esta concepción con la aprobación entusiasta del propio Lanzmann, definió *Shoah* como «una interpretación única [en sentido teatral: *enactment*] por testigos vivos» que, al realizarse en un escenario originario (ya sea real, ya reconstruido), «se convierte ella misma en parte integrante del proceso de realización de la verdad histórica»[5]. Como advirtió Dominick LaCapra, se trata de lo que el psicoanálisis llama

el «paso al acto», un procedimiento que absolutiza y sacraliza el trauma impidiendo su elaboración. En ese caso, la «reencarnación» no responde a ningún «porqué», se limita a decir «cómo» obviando cualquier intento de comprensión crítica[6].

Shoah es una sucesión de diálogos entre, por un lado, los actores, testigos y víctimas del Holocausto y, por otro, Lanzmann —el cineasta como narrador, entrevistador e investigador, según la definición propuesta por Felman—, que se convierte así en *redentor*, figura central de este proceso de reencarnación del pasado. En *La historia es una literatura contemporánea*, Jablonka retoma la «ceguera» de Lanzmann, su «rechazo a representar» y su «obstinación en no comprender», para convertirla en un modelo de su «yo» metodológico[7]. Comparado con el de Jablonka, el «yo» de Lanzmann es más bien ascético —no abandona jamás su frialdad y oculta sus emociones—, pero en ambos casos la verdad y el sentido profundo de la historia se alcanzan mediante el establecimiento de una relación simbiótica entre el investigador (el cineasta o el historiador) y sus fuentes (los testigos y los archivos), si bien Lanzmann se dirige a otros seres vivos y Jablonka dialoga con los muertos.

El equivalente del modelo narrativo de Lanzmann en el cómic es *Maus*, de Art Spiegelman (1986 y 1991)[8]. Esta alegoría animalística del Holocausto, en la que los nazis son gatos, los judíos, ratones, y los polacos, cerdos, gozó de un éxito mundial. No se trata de una historia sobre el exterminio de los judíos, sino más bien del testimonio de Vladek, superviviente de Auschwitz y padre del narrador, recogido a lo largo de los años setenta en la casa del propio Vladek, en Queens, y en la casa de campo de los Spiegelman en Catskills (otra alusión irónica al animal que encarna a los nazis en la historia). Autobiografía del autor encajada en la biografía de su padre, *Maus* se despliega como el relato de un relato, pues el cómic nos muestra sus encuentros, las grabaciones, el testimonio interrumpido ya por la fatiga, ya por las tareas y los incidentes banales de la vida cotidiana.

Spiegelman publicó el libro tras la muerte de su padre, escrutando en sus recuerdos, sus archivos personales y las grabaciones de sus encuentros. Así pues, el libro cuenta a la vez una vida y una investigación, y el autor se expone en él tanto como expone a su padre, elabora su «posmemoria» y

hace su duelo, el duelo de su madre Anja, que se suicidó en 1968. Las dos temporalidades —la del autor-narrador y la del padre— se cruzan de continuo en la representación alegórica de los ratones. Esta *mímesis* va más allá de la transformación de los judíos en ratones, pues caracteriza la compleja relación de Art con su padre, un vínculo empático y contradictorio a la vez, marcado por una tensión permanente e indisoluble entre identidad y alteridad[9] que queda desvelada en el segundo volumen de *Maus* (1991), donde se ve al autor dibujando, de perfil, con sus rasgos humanos, pero con la máscara de ratón. El capítulo titulado «El tiempo vuela» *(Time Flies)* reúne las dos temporalidades del relato: «Vladek empezó a trabajar como estañador en Auschwitz en la primavera de 1944. […] Yo empecé a trabajar en esta página a finales de febrero de 1987…»[10]. Y más adelante: «En mayo de 1987, Françoise y yo esperábamos un hijo […]. Entre el 16 y el 24 de mayo de 1944, más de 100.000 judíos húngaros fueron gaseados en Auschwitz»[11]. Confiesa así a Françoise sus pesadillas infantiles, en las que se imaginaba que las SS iban a apresar a todos los escolares judíos, y la total empatía que lo une con su padre. «A veces me gustaría haber estado en Auschwitz *con* mis padres para saber realmente lo que vivieron»[12]. Seguramente este cómic de fama mundial contribuyó en la misma medida que *Shoah* a la difusión de un modelo narrativo basado en el relato autobiográfico de la investigación.

Dada la pretensión literaria de la escritura subjetivista de la historia, no llama la atención comprobar que encuentre numerosos equivalentes novelísticos, de los que incluso extrae sus modelos. Como Jablonka, Sergio Luzzatto reconoce en su última investigación que sus arquetipos son más «ambiciosamente literarios» que «juiciosamente historiográficos», en contra de lo que exigirían las normas de su disciplina[13]. Su último libro, *Max Fox*, dedicado al bibliófilo falsificador y ladrón de libros Marino Massimo de Caro, recuerda mucho a *El impostor* de Javier Cercas, sobre el falso combatiente anarquista y falso superviviente de Flossenbürg Enric Marco Batlle, aunque también cita a Emmanuel Carrère, el autor de *Limónov*[14].

No obstante, el modelo fundamental, casi canónico, para la escritura subjetivista de la historia sigue siendo W. G. Sebald. Sus ingredientes son

conocidos: omnipresencia de la memoria, duelo y melancolía, implicación directa del autor en sus relatos, investigación como dispositivo narrativo y un uso recurrente de materiales de archivo, sobre todo fotográficos, situados en el texto no como meras ilustraciones o adornos, sino como elementos cruciales que le proporcionan cierto ritmo y crean momentos de suspense en los que el pasado aparece congelado e inmóvil. En *Los emigrados* (1992), *Los anillos de Saturno* (1995) y *Austerlitz* (2001)[15], la historia, encarnada por personajes inspirados en figuras que el autor conoció en la realidad, atraviesa la memoria del narrador, que, en sus propios recuerdos, se entrega a veces a largas digresiones. Los caminos del exilio se mezclan con el itinerario de un alemán que emigró a Inglaterra para huir de la hipocresía y el agobio de la Alemania amnésica de posguerra. La escritura de Sebald avanza en equilibrio en el filo entre la exploración del pasado y una búsqueda errática y contemplativa de la identidad. Los héroes de *Los emigrados* son todos *outsiders*, exiliados y melancólicos. Dos de ellos son unos judíos que el autor conoció en Manchester, el Dr. Henry Selwyn y Max Ferber; el tercero, Paul Breyter, que tuvo que huir de Alemania en los años treinta debido a las leyes antisemitas del Tercer Reich, fue su maestro; y el cuarto, Ambros Adelwarth, era su tío, que emigró a Estados Unidos y murió en Ithaca, en el estado de Nueva York. Algunos personajes son ficticios o no aparecen con su verdadero nombre.

Sebald decía de sus textos que eran «ficciones en prosa». Por una parte, en una entrevista afirmó que el 90% de las fotografías incluidas en su libro eran auténticas[16]. Por otra parte, los retratos de los emigrados son también autorretratos, ya que sus historias se desenvuelven en el relato de los encuentros, que son además ocasiones que el narrador aprovecha para hablar de sí mismo, y para ofrecer al lector sus propias reflexiones sobre su vida y la historia. *Austerlitz*, la más ambiciosa de sus novelas, es otro retrato de un exiliado, el de Jacques Austerlitz, historiador de la arquitectura, botánico y reconocido fotógrafo, a quien el narrador conoció en la estación de Amberes. Austerlitz se crio en una familia puritana que le proporcionó una educación rigurosa en Inglaterra, adonde llegó en 1939 con los últimos niños judíos que habían podido dejar Checoslovaquia en el momento de la invasión alemana. Al igual que *Los emigrados*, *Austerlitz* es una

investigación en la que el relato de la vida que el narrador quiere presentar se mezcla con el relato de su propia vida, en un encabalgamiento permanente entre realidad y ficción, pasado y presente.

Como certeramente ha señalado Mark Anderson, hay un paralelismo sorprendente entre Sebald y Lanzmann, pues ambos, a pesar de sus estilos opuestos, hacen hablar a sus interlocutores: Lanzmann con su presencia ostentosa, autoritaria e invasiva; Sebald como una figura discreta de investigador y oyente púdico[17]. Este pudor responde al hecho de que Sebald nació en Alemania en 1944. Su germanidad es la fuente de una «culpabilidad» que lo empujó a exiliarse: la siente como un veneno que le corroe por dentro, pero constituye también el motor subterráneo de sus libros (salvo algunas excepciones, como el relato del «regreso al país» en *Vértigo*, rara vez es verbalizada[18]). El pudor crea una extraña relación simbiótica entre el autor y sus personajes. En *Los emigrados*, Ferber describe Alemania con palabras sorprendentes, cercanas a las del narrador; los dos hombres han huido de su país natal, respecto al cual experimentan una especie de espanto enigmático e inexplicable que el tiempo no ha atenuado:

> No existe ni pasado ni futuro. Al menos para mí. Los recuerdos fragmentarios cuyas imágenes me atormentan tienen un carácter obsesivo. Cuando pienso en Alemania, se me representa como algo demencial. Es probable que nunca haya vuelto por temor a encontrarme la confirmación de esa demencia. Alemania, debe usted saber, me parece un país atrasado, destruido, en cierto modo extraterritorial, poblado por gentes cuyos rostros resultan a la vez maravillosos y «sin hacer», lo que es espantoso[19].

El largo monólogo de Ferber se metamorfosea en una reflexión de Sebald sobre la tormentosa relación que lo une con su propio país. Las fronteras entre el personaje y el autor se difuminan. Al contar la vida del primero —o más bien, al hacerle contar su vida—, el segundo nos habla de sí mismo. En el paso del siglo XX al XXI, Sebald transformó la relación entre historia y literatura inventando una nueva forma de escritura subjetiva que atraviesa el pasado y el presente. Esta cesura fundacional ha abierto el camino a otros narradores.

Además de Sebald, es preciso mencionar a otros dos escritores que dan una forma literaria a sus investigaciones sobre el pasado: Patrick Modiano y

Daniel Mendelsohn. No hay ficción novelesca en *Dora Bruder* (1997), «novela» que narra la investigación realizada por Modiano sobre una adolescente judía que existió de verdad y cuyo rastro el autor descubrió en un viejo periódico[20]. Este libro reconstruye una vida singular, desconocida y olvidada enmarcándola en la memoria de su autor. Un anuncio de unas pocas líneas publicado en el *Paris-Soir* el 31 de diciembre de 1941 por los padres de Dora, que acababa de fugarse, incita al autor a describir, cincuenta años más tarde, la efímera trayectoria de una vida que coincide con una tragedia histórica: la fugitiva fue deportada y murió en Auschwitz, al igual que sus padres. Esta existencia rota recupera su forma en la rememoración del autor y resurge en un paisaje urbano hecho de lugares reales: calles, paseos y edificios, el barrio de la infancia de Modiano[21]. El autor comienza su indagación en las dependencias del Registro Civil del Distrito Doce de París, continúa por el palacio de justicia y termina en los archivos del internado de Saint-Cœur-de-Marie, en el que metieron a Dora después de su primera fuga, así como en los del cuartel de Les Tourelles, que fue su último domicilio conocido. El autor consultó también los registros escolares de Dora e incluso la encontró en los archivos de la Union générale des israélites de France (UGIF), la institución judía creada por las autoridades de Vichy durante la ocupación, conservados en Nueva York, en el Yivo Institute.

Para Modiano, Dora Bruder es un poco la hermana mayor que nunca tuvo, pues, al igual que ella, de adolescente se fugó varias veces. Las peripecias de la adolescente le recuerdan las suyas y provocan una simpatía espontánea, inmediata:

> Recuerdo la fuerte impresión que experimenté durante mi fuga en enero de 1960: tan fuerte que no creo haber vivido otra semejante. Era la embriaguez de cortar de un solo tajo todos los vínculos: una ruptura brutal y voluntaria con la disciplina impuesta, el internado, los maestros, los compañeros de clase. En adelante ya no habría que tratar con esa gente; ruptura con los padres que no han sabido quererte y de quienes, te dices, no cabe esperar ningún amparo; sentimiento de rebeldía y de soledad al rojo vivo, que corta la respiración y te vuelve ingrávido. […] Pienso en Dora Bruder. Me digo que su fuga no fue tan sencilla como la mía veinte años más tarde, en un mundo que se había vuelto inofensivo. Aquella ciudad de diciembre de 1941, el toque de queda, los soldados, la policía, todo le era hostil y buscaba su ruina. A los dieciséis años tenía el mundo entero en su contra sin saber por qué[22].

Más allá de los recuerdos desencadenados por las peripecias de esta adolescente, a Modiano también lo mueve el deseo de conocimiento; quiere pintar el retrato de Dora Bruder, sacarla del olvido, capturar algunos momentos de su existencia efímera, actualizar su rastro. En este sentido, Susan R. Suleiman ve en la narración un claro ejemplo de «identificación empática»: no una apropiación, sino una afinidad que engendra un auténtico trabajo de conocimiento del otro[23]. El destino de Dora Bruder obsesionaba a Modiano desde hacía varios años, pues el pequeño anuncio publicado en *Paris-Soir* le había inspirado ya una novela anterior, *Viaje de novios* (1990), en el que, sin embargo, había cambiado el nombre de la joven para que quedara integrado en un relato puramente ficticio[24]. En cambio, *Dora Bruder* no quiere alejarse de la base fáctica de la que surge. El resultado es una visión de la historia que, a pesar de su anclaje y de su fidelidad a la realidad, nace del deseo de salvar lo que ha desaparecido. En lugar de revelar el pasado, las fuentes —los documentos, los archivos, las pruebas, diríamos con léxico judicial— permiten acceder a él; son restos, sobras, migajas de lo que sucedió, que pueden utilizarse para recomponer un paisaje, dar forma a una sustancia que ha dejado de ser. El papel de la investigación en esta novela y la empatía del autor por su personaje anuncian y preparan, a su vez, el giro subjetivista de la historia que se aborda en estas páginas.

Los hundidos, de Daniel Mendelsohn (2006), tampoco es una novela en el sentido estricto del término. Es una saga familiar y una indagación sobre la vida de Shmiel Jäger, el hermano del abuelo del autor[25]. Carnicero de profesión, el tío abuelo nació en Bolechow, una pequeña ciudad del imperio austrohúngaro (en Ucrania en la actualidad), donde vivió con su mujer y sus cuatro hijas, cuya belleza suscitaba la admiración de todos. Mendelsohn, intrigado por el parecido con su tío abuelo que le atribuían en las reuniones familiares en Nueva York, hurgó en los archivos y fue en busca de más judíos de Bolechow que hubiesen sobrevivido al Holocausto en Australia, Dinamarca, Suecia e Israel para reconstruir el pasado de los suyos. Finalmente fue al propio Bolechow, donde encontró la casa en la que vivía su tío abuelo, el lugar donde fue apresado antes de ser asesinado por los Einsatzgruppen (unidades móviles de exterminio) en octubre de 1941.

Como los libros de Jablonka, *Los hundidos* está jalonado de imágenes y, tras haber descrito su investigación, Mendelsohn comparte con el lector la serie de preguntas que lo acompañaron durante la redacción del libro: ¿cómo reconstruir la historia de una familia y, sobre todo, cómo contarla? «¿Cómo ser narrador?»: ese es, para Mendelsohn, «el verdadero problema al que se ha enfrentado [su] generación»[26]. Así pues, se trata de una pregunta sobre la trasmisión, sobre la posmemoria de quienes nacieron después de la guerra, y para intentar responderla el autor tuvo que enfrentarse a otra: «¿Cómo contar la historia?»; la pregunta sobre la relación entre historia y literatura. En la nota que cierra *Los hundidos*, Mendelsohn juzga necesario hacer esta advertencia: «Los acontecimientos transmitidos en este libro son verdaderos. Todas las entrevistas formales han sido grabadas en vídeo y casi todas las demás conversaciones, incluidas las conversaciones telefónicas, han sido o bien grabadas por el autor, o bien reconstruidas a partir de las notas tomadas por el autor en el transcurso de esas conversaciones»[27]. Semejante preocupación por la veracidad caracteriza generalmente el trabajo del investigador o del historiador, no el de un novelista. A partir de este momento, sin embargo, todos parecen seguir procedimientos similares.

---

[1] Esther Benbassa, *La souffrance comme identité*, París, Fayard, 2007 [*El sufrimiento como identidad*, Madrid, Abada editores, 2011, trad. de Belén Gala Valencia].

[2] Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, París, Gallimard, col. «Tel», 1991 [1984] [*Zajor: la historia judía y la memoria judía*, Barcelona, Anthropos, 2002, trad. de Ana Castaño y Patricia Villaseñor]; Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. 1, *La république,* París, Gallimard, col. «Quatro», 1997 [1984]; Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, París, Gallimard, col. «Arcades», 1989 [*Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Península, 2014, trad. de Pilar Gómez Bedate].

[3] Claude Lanzmann, «Hier ist kein warum» [1988], *La tombe du divin plongeur*, París, Gallimard, col. «Folio», 2014, pp. 489-490 [*La tumba del sublime nadador*, Aguadulce, Confluencias, 2014, trad. de Gabriel García Santos y José Miguel Parra Ortiz]; véase Primo Levi, *Si c'est un homme*, París, Juillard, 1987, p. 38 [*Si esto es un hombre*, Barcelona, Península, 2014, trad. de Pilar Gómez Bedate].

[4] Claude Lanzmann, «Hier ist kein warum», *loc. cit.*, p. 489.

[5] Shoshana Felman, «In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's *Shoah», Yale French Studies*, n.º 79, 1991, p. 58.

[6] Véase Dominick LaCapra, «Lanzmann's *Shoah:* "Here There Is no Why"», *Critical Inquiry*, vol. 23, n.º 2, invierno 1997, pp. 231-269.

[7] Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, París, Seuil, col., «Points», 2017, p. 214 [*La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, FCE, 2017, trad. de Horacio Pons].

[8] Art Spiegelman, *Maus. Un survivant raconte*, t. 1, *Mon père saigne l'histoire,* París, Flammarion, 1987; y t. 2, *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, París, Flammarion, 1992 [*Maus*, Barcelona, Random House, 2007, trad. de Cruz Rodríguez Juiz].

[9] Andreas Huyssen, «Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno», *New German Critique*, n.º 81, otoño 2000, pp. 65-82. Véase Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, «Éléments de l'antisémitisme: limites de la raison», en *La dialectique de la raison*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque des idées», 1974, pp. 177-215 [*Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, trad. de Juan José Sánchez]. Sobre el concepto de *mimesis* en Adorno y Horkheimer, véase sobre todo Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1997, en particular el cap. 6, «The Cunning of Unreason: Mimesis and the Construction of Anti-Semitism in Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Reason*», pp. 166-197.

[10] Spiegelman, *Maus*, t. 2, *op. cit.*, p. 41.

[11] *Ibid*.

[12] *Ibid.*, p. 16. Véase Rick Iadonisi, «Bleeding History and Owning His [Father's] Story: "Maus" and Collaborative Autobiography», *CEA Critic*, vol. 57, n.º 1, otoño 1994, pp. 41-56.

[13] Sergio Luzzatto, *Max Fox o le relazioni pericolose*, Turín, Einaudi, 2019, p. 250.

[14] *Ibid*.; Javier Cercas, *L'imposteur*, Arlés, Actes Sud, 2015 [*El impostor*, Barcelona, Penguin Random House, 2014]; Emmanuel Carrère, *Limonov*, París, Gallimard, col. «Folio», 2013 [2011] [*Limónov*, Barcelona, Anagrama, 2013, trad. de Jaime Zulaika].

[15] W. G. Sebald, *Les émigrants*, Arlés, Actes Sud, 1999 [*Los emigrados*, Madrid, Debate, 1996, trad. de Teresa Ruiz Rosas]; *Les anneaux de Saturne*, París, Actes Sud, col. «Babel», 2012 [1999] [*Los anillos de Saturno*, Madrid, Debate, 2000, trad. de Georg Pichter y Carmen Gómez García]; *Austerlitz*, Arlés, Actes Sud, col. «Babel», 2013 [2002] [*Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2002, trad. de Miguel Sáenz].

[16] Véase Laura Martin, «Reading the Individual: The Ethics of Narration in the Works of W. G. Sebald as an Example for Comparative Literature», *Comparative Critical Studies*, vol. 11, n.º 1, 2014, p. 40.

[17] Mark M. Anderson, «The Edge of Darkness: On W. G. Sebald», *October*, n.º 106, otoño 2003, pp. 102-121.

[18] W. G. Sebald, *Vertiges*, París, Actes Sud, 2001 [*Vértigo*, Barcelona, Anagrama, 2009, trad. de Carmen Gómez García].

[19] Sebald, *Les émigrants, op. cit.*, pp. 212-213.

[20] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, París, Gallimard, col. «Blanche», 1997 [*Dora Bruder*, Barcelona, Seix Barral, 1999, trad. de Marina Pino Ynsa].

[21] Susan Weiner, «Dora Bruder and the Longue Durée», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 31, n.º 2, verano 2007, pp. 403-414.

[22] Modiano, *Dora Bruder, op. cit.*, pp. 77-78.

[23] Véase Susan R. Suleiman, «"Oneself as Another": Identification and Mourning in Patrick Modiano's Dora Bruder», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 31, n.º 2, verano de 2007, pp. 325-350. Se refiere al concepto de «identificación empática» creado por Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre,* París, Seuil, col. «L'ordre philosophique», 1990 [*Sí mismo como otro*, Tres Cantos, Siglo XXI, 1996, trad. de Agustín Neira Calvo].

[24] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, París, Gallimard, col. «Blanche», 1990, p. 153 [*Viaje de novios*, Barcelona, Alfaguara, 1991, trad. de Santiago Martín Bermúdez]. Puede verse una comparación entre estas dos obras en Claude-Pierre Pérez, «Imaginer sur pièces. Imagination et documentation chez Patrick Boucheron et Patrick Modiano», *Littérature*, vol. 190, n.º 2, 2018, p. 106; y sobre todo en Michaël Sheringham, «Le dispositif *Voyage de noces-Dora Bruder*», en Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 251.

[25] Daniel Mendelsohn, *Les disparus*, París, Flammarion, 2007 [*Los hundidos. En busca de seis entre los seis millones*, Barcelona, Destino, 2007, trad. de MariCarmen Bellver].

[26] *Ibid*., p. 781.

[27] *Ibid*., p. 913.

CAPÍTULO 7

HISTORIA Y FICCIÓN

Unos años después de la repentina muerte de Sebald en 2001, la novela histórica conoció una nueva edad de oro, aunque una creación literaria como *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco[1] reunía ya los ingredientes esenciales de esta nueva moda: una amplia documentación y un desarrollo con apariencia de investigación, cuando no de intriga policial. Alimentadas por una erudición asombrosa acerca de la vida monástica y la cultura de la Edad Media, desde las disputas teológicas hasta los tratados sobre hierbas, las deducciones lógicas de Guillermo de Baskerville, auténtico Sherlock Holmes del siglo XIV cuyas averiguaciones transcurren en un monasterio benedictino piamontés con el respaldo del narrador, el novicio Adso de Melk, están repletas de referencias tanto literarias (en particular a «La biblioteca de Babel» de Jorge Luis Borges) como políticas, que remiten a la Italia de los años setenta (con los defensores de la ortodoxia comunista encarnados por los obispos de la Inquisición y los revolucionarios de la izquierda extraparlamentaria dibujados como heréticos dulcinistas). No obstante, fue a partir del año 2000 cuando el fenómeno literario prefigurado por Eco se extendió ampliamente.

En el origen de este renacer de la novela histórica hubo, sin duda, un cambio de época que ha hecho que el siglo XX basculara del presente al pasado —un pasado cerrado y susceptible de ser historizado— y que ha dado una profundidad inédita a la memoria individual y colectiva. Pero hay asimismo cierta insatisfacción hacia el discurso historiográfico dominante en la época. El siglo que acababa de terminar estaba demasiado cargado de pasiones, de emociones y de sufrimientos para ser confiado al trabajo «anestesiante» de los historiadores. Requería también otros enfoques, como el de la literatura. Favorecido, sin duda, por el agotamiento de un largo ciclo dominado por el *Nouveau Roman*, que postulaba la capacidad de la

literatura para extraer su contenido en la propia lengua, el regreso de los escritores hacia la realidad encontró en Francia un sitio privilegiado donde estos últimos bien han reinventado la novela histórica, bien han buscado nuevas formas híbridas mezclando historia y literatura. No obstante, el fenómeno afecta a todas las lenguas y a todas las épocas.

Las obras de este resurgir de la novela histórica son numerosas, y entre ellas figuran *best-sellers* internacionales que tratan del nazismo, de la Segunda Guerra Mundial y del genocidio judío. A causa de su contigüidad con las nuevas escrituras subjetivistas de la historia, merecen una atención particular en el marco de este ensayo. La más conocida de estas novelas es, sin duda, *Las benévolas* (2006) de Jonathan Littell[2]. Construida como las memorias de un exoficial de las SS, Maximilien Aue, implicado en los crímenes nazis en el frente oriental, esta novela escenifica en más de ochocientas páginas casi todos los momentos cruciales de la guerra y del Holocausto, de Babi Yar a Stalingrado, de Majdanek a Sobibor, haciendo desfilar una increíble galería de jerarcas nazis, oficiales, médicos, juristas y directores de los campos de concentración del Tercer Reich. Tres años después de *Las benévolas*, Yannick Haenel publicó *Jan Karski*, el retrato del correo del gobierno polaco en el exilio que, durante la guerra, visitó el gueto de Varsovia e informó luego a los aliados durante un encuentro con Roosevelt en 1943 del exterminio de los judíos en Polonia[3]. En España, desde hace unos veinte años, ha surgido una ola novelesca centrada en la Guerra Civil y sus secuelas. Su principal representante es Javier Cercas, que ha desmenuzado los dilemas y las pasiones, los compromisos y los remordimientos, las represiones y la memoria vinculados a la historia del franquismo. Cercas rechaza la calificación de autor de novelas históricas para presentarse más bien como un escritor interesado en estudiar la presencia del pasado en la memoria de sus contemporáneos[4]. En Alemania, el célebre crítico y ensayista Hans Magnus Enzensberg ha dedicado una obra inclasificable a Kurt von Hammerstein, el general de la Reichswehr que decidió dimitir en 1934 para expresar su oposición a Hitler. *Hammerstein o el tesón* no es ni una novela —el autor no quiso publicarla con esa denominación— ni una biografía propiamente dicha, pues su narración de la vida de Hammerstein se enriquece con «conversaciones

póstumas» con los actores de su época, así como con «glosas» que profundizan e interpretan las diferentes dimensiones de su cuadro histórico: la aristocracia prusiana, la crisis de Weimar y la ascensión del nacionalsocialismo. De ahí el subtítulo de su obra: «Una historia alemana»[5].

La novela histórica ha reaparecido más recientemente en Italia, donde ha marcado un hito *M. El hijo del siglo* (2018) de Antonio Scurati, una biografía ficticia de Mussolini. El primero de los tres tomos previstos, galardonado con el premio literario más prestigioso de la península, cuenta la vida del Duce entre 1919, año de fundación de su movimiento, y 1925, el de la transformación del fascismo en régimen político[6].

Todas estas obras respetan escrupulosamente la historicidad de los acontecimientos que relatan y, a menudo, de sus personajes, a los que describen construyendo retratos verosímiles. Se basan en sólidos conocimientos históricos e incluso, a veces, en el empleo de fuentes primarias o de archivos. Scurati se preocupa de precisarlo al principio de su novela: «Los sucesos y personajes de esta novela documental no proceden de la imaginación del autor. Al contrario, cada acontecimiento, personaje, diálogo o discurso aquí expuesto está históricamente documentado y/o sólidamente atestiguado por más de una fuente. Dicho esto, la historia es, sin embargo, una invención a la que la realidad aporta sus propios materiales. Una invención, no obstante, que no es arbitraria»[7]. Jonathan Littell expone sus conocimientos sobre la historia del nacionalsocialismo a lo largo de las novecientas páginas de su novela desde su mismo comienzo, donde se entrega a unos cálculos para determinar el número de muertos alemanes, judíos y soviéticos a la hora, al minuto y al segundo entre el 22 de junio de 1941 y el 8 de mayo de 1945, según las estimaciones más fiables establecidas por la investigación histórica[8]. Cuando se detiene en el célebre discurso de Himmler en Posnania, en octubre de 1943, en el que el jefe de las SS presentó el exterminio de los judíos como una prueba de la superioridad moral del nacionalsocialismo, el autor se permite incluso, por boca del narrador, indicaciones de una precisión obsesiva respecto a los archivos: «El discurso del 4 de octubre figura entero en el protocolo del largo proceso de Núremberg, con la signatura 1919-PS […]; además, se

grabó o en disco o en cinta magnética de óxido rojo; los historiadores no están de acuerdo y ese punto no puedo aclarárselo»[9]. El protagonista de *Las benévolas*, Maximilien Aue, cuyas aventuras son un repertorio completo de las atrocidades nazis, tiene una existencia puramente ficticia, al igual que muchas de las situaciones en las que Yannick Haenel, Leonardo Padura o Antonio Scurati colocan a sus personajes: el presidente Roosevelt mirando de reojo las piernas de su secretaria, Ramón Mercader sometido a la influencia moral y política de su madre o, por ejemplo, la atmósfera cargada de erotismo de una habitación de hotel en Milán en la que Mussolini se acuesta con su amante y consejera Margherita Sarfatti[10].

Este es precisamente el tipo de digresión narrativa que el historiador Jablonka dice no permitirse en sus obras. Cuando relata la detención de sus abuelos en el pasaje de Eupatoria 17, en París, la mañana del 25 de febrero de 1943, se ciñe a la información estricta de los hechos. «Podría inventarme un ruido de pasos en la escalera, golpes en la puerta, un despertar sobresaltado», escribe, pero quiere que su relato «sea incuestionable, fundado en pruebas o, en el peor de los casos, en hipótesis y deducciones». Lo denomina el «contrato moral» del historiador, que, por consiguiente, debe «asumir sus incertidumbres como si fueran parte del relato pleno y entero y a la vez rechazar las facilidades que proporciona la imaginación, por más que complete los huecos a la perfección»[11]. Sin embargo, más adelante, cuando evoca la muerte de sus abuelos, Jablonka se permite la ficción que antes se había prohibido:

> Matès ve en su imaginación a su madre mientras hornea el pan, a su padre recitando el Cantar de los Cantares el *sabbat* por la tarde, majestuoso y deslumbrante con su caftán de raso […]. Matès observa la luna opalina: es terriblemente hermosa, rosada, indiferente a la agitación de esos insectos condenados a desaparecer. Matès siente que su espíritu, resquebrajado por las visiones, se disloca. Ya no quedan hombres libres en este mundo[12].

La exigencia del relato literario se ha impuesto finalmente al «contrato moral» al que está obligado el historiador, que, por más que quiera «literarizar» la historia, según nos explicaba, no debe despegarse de la realidad.

Como contrapunto, Laurent Binet reflexiona sobre las mismas cuestiones desde la perspectiva del escritor. Autor de una novela sobre el

atentado de la Resistencia checa contra Heydrich, observa que, aunque sean más o menos respetuosas con los acontecimientos, las novelas históricas lo dejan siempre insatisfecho, pues «en todos los casos, la ficción prevalece sobre la Historia»[13]. Le gustaría escribir algo diferente, que fuera a la vez una narración histórica y un «asunto personal» en el que se contaría a sí mismo. El resultado es lo que llama «una *infra-novela*»[14], donde el prefijo *infra* indica la relación entre el atentado contra Heydrich, que el autor contextualiza y rodea admirablemente de intriga, y el narrador, es decir, el propio autor, que no solo expone su investigación, sino que nos ofrece sus reflexiones sobre la historia, la literatura y su acercamiento al pasado. Cuando Natacha, su pareja, le reprocha que se invente el relato, se molesta, pues siempre ha criticado «el carácter pueril y ridículo de la invención novelesca», aunque finalmente no cambia la frase: cuando Himmler se entera de la muerte de Heydrich después del atentado, «la sangre le enrojece las mejillas y siente como se le hincha el cerebro en la bóveda craneal»[15]. Su novela, pues se trata de una novela, se titula *HHhH (Himmlers Hirn heißt Heydrich*, es decir, «El cerebro de Himmler se llama Heydrich»). Más adelante, Binet se ve obligado a reconocer que historia y literatura no pueden difuminarse la una en la otra, de modo que advierte:

> Es un combate perdido de antemano. No puedo contar esta historia tal como debería ser. Todo ese lío de personajes, de acontecimientos, de fechas, y la ramificación infinita de las relaciones de causa-efecto, y la gente, la gente de verdad, que existió de verdad con sus vidas, sus acciones y sus pensamientos, de los que yo atisbo una mínima parte… Continuamente me doy contra el muro de la Historia por el que trepa y se extiende, sin parar jamás, siempre más alta y siempre más espesa, la hiedra desalentadora de la causalidad[16].

Ese es el motivo de que *HHhH* sea una novela. Christine Berberich la definió incluso como «un ejemplo perfecto de metaficción historiográfica posmoderna»[17]. El hecho de que *Historia de los abuelos que no tuve*, cuyo editor presenta en la cubierta como «una indagación», sea rica en detalles, imágenes, situaciones evocadoras y emociones, totalmente en los antípodas de un relato descarnado e indiferente, no ocurre sin la mediación de la materia en bruto en la que se basa la obra; depende del narrador, de su capacidad para modelar la pasta de la historia sin dulcificarla o

contaminarla a pesar de ir más allá del relato objetivo y desapegado del historiador.

La investigación familiar y posmemorial de dos autores como Jablonka y Mendelsohn presenta un paralelismo sorprendente con *El monarca de las sombras* de Javier Cercas (2017), una pieza más de su relectura de la guerra civil española. A diferencia de *Soldados de Salamina*, la novela que supuso su consagración en las letras europeas quince años antes, este nuevo relato es una novela que no se reconoce como tal: es la reconstrucción de la breve vida de su tío, Manuel Mena, que, como Cercas, nació en Ibahernando, un pequeño pueblo de Extremadura, se alistó en el ejército de Franco en 1936, a la edad de 17 años, y murió dos años más tarde en la batalla del Ebro. El retrato de Manuel Mena ocupaba un lugar privilegiado en el comedor de la casa familiar de Cercas y el escritor decidió «rescatar» a su tío, sacarlo de la frialdad anónima de ese retrato y devolverle la vida describiendo su trayectoria de la manera más rigurosa y verídica posible. Se sumió en los archivos familiares, en los del pueblo y el ejército y se reunió con los últimos supervivientes que habían conocido a Manuel Mena. Para llevar a cabo su indagación, Cercas se vio obligado a quitarse los ropajes de novelista y ponerse los de historiador. Su libro está escrito a la vez en primera y en tercera persona de acuerdo con los diferentes niveles de la narración. Relato en primera persona cuando refiere su investigación y sus relaciones familiares y exposición en tercera persona cuando, como narrador, reconstruye la vida en la época de su tío, pero también cuando habla de sí mismo considerándose un elemento del cuadro familiar. Como Mendelsohn y Jablonka, Cercas explica su método:

> Pensé que para contar la historia de Manuel Mena debía contar mi propia historia; o, dicho de otro modo, pensé que para escribir un libro sobre Manuel Mena debía desdoblarme: debía contar por un lado una historia, la historia de Manuel Mena, contarla igual que la contaría un historiador, con el desapego y la distancia y el escrúpulo de veracidad de un historiador, ateniéndome a los hechos estrictos y desdeñando la leyenda y el fantaseo y la libertad del literato, como si yo no fuese quien soy sino otra persona; y, por otro lado, debía contar no una historia sino la historia de una historia, es decir, la historia de cómo y por qué llegué a contar la historia de Manuel Mena[18].

De este modo, Cercas siguió las huellas de su tío desconocido, del tío que «no había tenido», exactamente igual que Mendelsohn y Jablonka, que

luchan con los fantasmas de los antepasados que no conocieron. Su obra es una clara ilustración de lo que Jablonka llama el «yo de investigación» —cuenta «la historia de una historia»— y Ginzburg el «paradigma indiciario», dado que el autor se compara en ocasiones con «un detective en la escena del crimen»[19]. Como para Matès e Idesa Jablonka, Shmiel Jäger o incluso Max y Frouma Mazower, el libro de Cercas es una especie de redención de Manuel Mena. Al final del libro, el joven alférez fotografiado con un espléndido uniforme blanco se ha convertido en un ser humano de carne y hueso con sus ideales, sus aspiraciones, sus ilusiones y también sus decepciones. En definitiva, se ha convertido en una persona con una vida singular y ha dejado de ser «una figura borrosa y lejana, tan rígida, fría y abstracta como una estatua, una fúnebre leyenda de familia reducida a un retrato confinado en el silencio polvoriento de un desván polvoriento de la desierta casa familiar»[20]. Ha dejado de ser a la vez el héroe y la vergüenza de la familia —el héroe de su madre y la vergüenza de una familia con un pasado franquista— para tomar rasgos más concretos, los de un «muchacho». Es en ese momento cuando el relato de Cercas se carga de *páthos:* «Entonces lo vi»[21]. Citando un célebre ensayo de Siegfried Kracauer sobre fotografía, podríamos decir que la imagen de Manuel Mena había dejado de ser «una realidad fantasmática no liberada»[22].

Si bien la obra de Cercas no se presenta como una rehabilitación del franquismo, es, al menos, una rehabilitación de Manuel Mena, un joven fascista. Con un intenso lirismo, Cercas compara a su joven tío, un miembro de la Falange española, con Aquiles, confiriéndole así el estatus de un héroe mitológico. Entre otras razones, su conclusión es interesante porque desvela las ambigüedades del «yo de método» que experimenta una identificación empática no ya con las víctimas, sino más bien con los perseguidores, con alguien que ha elegido el bando equivocado. La ambigüedad política de *El monarca de las sombras* está, pues, profundamente ligada al «yo» emocional del escritor. La transferencia realizada por Jablonka y por Cercas se dirige hacia sujetos diferentes, pero sus conclusiones están bastante próximas: la historia es una tragedia humana cuyos actores son sujetos irreductiblemente singulares. Ambos ensayos, que no ocultan sus ambiciones históricas y literarias a un tiempo, humanizan a sus héroes

sustrayéndolos del anonimato, pero, mientras Jablonka devuelve un rostro y una voz a las víctimas olvidadas, Cercas transforma a un falangista en víctima, en un ser humano que, en el fondo, no era ni mejor ni peor que sus enemigos. Una guerra civil es un conflicto fratricida, trágico, y en la que ensangrentó España entre 1936 y 1939 los republicanos y los franquistas eran, en el fondo, intercambiables: esta es la sagacidad que Cercas había mostrado ya en *Soldados de Salamina*, su primer éxito. Allí establecía una chocante equivalencia entre la muerte del poeta republicano Antonio Machado en Colliure, en la frontera franco-española, al final de la guerra y el fusilamiento fallido, en ese mismo momento, de Rafael Sánchez Mazas, poeta e ideólogo nacionalista, uno de los fundadores de la Falange. No obstante, entre los dos libros hay una diferencia que va más allá del simple matiz: en *Soldados de Salamina*, la humanidad estaba encarnada por Miralles, el joven combatiente republicano que, en las horas febriles de la retirada, le perdona la vida a Sánchez Mazas por piedad, sin ni siquiera conocer su verdadera identidad, mientras que en *El monarca de las sombras* se desplaza a Manuel Mena, es decir, al propio falangista.

Mientras que Jablonka escribe a sus abuelos llamándolos «mis adorados dioses», Cercas imagina un diálogo con su tío agonizante en el que le promete salvar su honor y su memoria intentando convencerle de que su muerte no ha sido inútil, que ha sido digna y heroica. Su causa era mala, pero su compromiso, sin embargo, estaba justificado: como en la mitología griega, su muerte fue «una bella muerte […] la muerte perfecta que culmina una vida perfecta»[23].

Como han señalado numerosos críticos, Cercas es el representante emblemático de una generación de escritores que, a fuerza de cuestionar las supuestas lagunas de memoria de la transición democrática tras la muerte de Franco, han acabado por adoptar una especie de «equidistancia» entre la república y el franquismo, entre fascismo y antifascismo. Ahora bien, lejos de ser una postura metodológica «neutra», la empatía implica una elección política[24]. Al describir las masacres nazis mediante un relato en primera persona, Jonathan Littell adopta una postura ambigua que perturba al lector —según Dominick LaCapra, tiende a «mezclar o intercambiar a ejecutores y víctimas»[25]—, pero las peripecias de Max Aue durante la guerra no

alientan ninguna complacencia, mientras que la rehabilitación de Manuel Mena por Cercas es el resultado de una identificación que se transforma en mirada histórica y política: en este caso, una mirada apologética.

En una entrevista con el historiador español Justo Serna, Cercas admite que, en realidad, su investigación no era, como pretendía en su libro, tan objetiva como la de un historiador. Una dosis ínfima de invención, explica, basta para levantar una novela; puede cambiarlo todo, «como una gota de veneno en un vaso de agua»[26]. En la estela de Littell, añade que existe una «verdad literaria», distinta aunque complementaria de la «verdad histórica», una verdad literaria que asimila, citando a Aristóteles, a la verdad moral de la historia[27]. No escribe novelas históricas; escribe «novelas sobre el presente» en las que quiere mostrar hasta qué punto el presente sigue obsesionado con el pasado[28]. Está dicho todo. La escritura subjetivista del pasado, ya sea histórica o literaria o las dos a la vez, no está libre de las inclinaciones políticas del autor, que la orientan y la nutren. Con todo, no siempre las asume; a veces sirve para enmascararlas. La visión de la historia que inspira *El monarca de las sombras* es la misma que durante años llevó a las autoridades políticas a organizar el 12 de octubre, día de la fiesta nacional española, desfiles en los que un antiguo republicano aparecía de la mano con un exsoldado de la División Azul que Franco envió a combatir en el frente oriental al lado del ejército alemán.

Dejemos ahora la novela para volver a la historia. Mientras leía el libro de Cercas, me acordé de otro texto autobiográfico que levantó gran revuelo en Italia hará veinte años. En el 2000, Roberto Vivarelli, respetado historiador de la Escuela Normal de Pisa, una de las universidades italianas más antiguas, publicó *La fine di una stagione. Memoria 1943-1945*, una obra en la que revelaba y reivindicaba su pasado de joven miliciano en la república de Salò. Estas memorias tuvieron un impacto considerable y provocaron violentas controversias. Vivarelli no defendía el régimen fascista, o al menos eso era lo que decía, pero se negaba obstinadamente a reconocer sus errores: «No lamento lo que hice y estaría dispuesto a volver a hacerlo»[29]. Se mostraba orgulloso de su compromiso político y sus razones, señalaba, no eran ideológicas, sino existenciales, vinculadas a la historia de su familia. Su propio fascismo, escribía, se debía en primer lugar

a su «deseo de guardar fidelidad a la memoria de [su] padre» y también al hecho de que, para él, «fascismo y patria eran la misma cosa». Era plenamente consciente de que la causa del fascismo había sido «moral e históricamente injusta», pero no dejaba de sentir el orgullo de haber luchado por sus convicciones[30].

Una vez más, la subjetividad anteponía unos derechos más fuertes que cualquier razón histórica. Las guerras civiles son tragedias a ambos lados de las barricadas. La cuestión es saber si su interpretación puede detenerse en esta observación. Para Vivarelli, era suficiente para dirigir una mirada indulgente sobre su vida y sus decisiones. Había elegido el bando erróneo, pero su compromiso era puro y noble, como el de Manuel Mena. Si en el fondo la historia no es más que un asunto de *pietas* familiar, la fidelidad es entonces lo que cuenta, mientras que el destino de los antepasados y sus acciones dejan de tener importancia. Que esa piedad se dirija a los judíos deportados a Auschwitz o a los falangistas resulta secundario, incluso anecdótico. Todos se convierten en héroes homéricos y sus descendientes, historiadores o novelistas, en émulos de Eneas llevando a su padre sobre los hombros, de acuerdo con la imagen que sugiere Jablonka.

Esta constatación no cuestiona la legitimidad del afecto que se pueda sentir por los familiares, quienesquiera que sean, como tampoco niega el interés por explorar la subjetividad de aquellos que se encontraron en el bando equivocado o tomaron decisiones reprobables. El estudio de los contextos y los mecanismos psicológicos que rigen la creación de verdugos ha permitido un avance significativo en el conocimiento del pasado y ha inspirado angustiosos relatos literarios[31], cuyo interés se debe, sin embargo, a su capacidad de integrar la subjetividad de los actores en una visión más amplia y compleja del pasado. Ahora bien, Cercas y Vivarelli nos dicen que el sentido profundo de la historia reside en esa subjetividad, en el hecho de que los milicianos de Salò y los falangistas españoles no solo eran seres humanos en las mismas condiciones que sus enemigos, sino que incluso podían ser la expresión de la mayor nobleza posible entre los hombres. Una vez que este enfoque se establece como clave interpretativa del pasado, corre el riesgo de producir otros Andreas Hillgruber, el historiador alemán del que se trató antes y para el que los soldados de la Wehrmacht, que

defendían las fronteras del Reich protegiendo a sus familias de las «orgías vengativas» del Ejército Rojo, eran héroes homéricos de la Segunda Guerra Mundial.

Ni que decir tiene que Cercas no es un nostálgico del franquismo; tiene toda la razón al subrayar que entender no significa justificar y que la misión de la literatura consiste en «explorar todas las posibilidades infinitas de lo humano»; pero reivindica, sin embargo, su anhelo de dar una «visión nueva y singular» de la guerra civil española y, cuando se le pregunta acerca de su «revisionismo», su respuesta no difiere apenas de la que en otro tiempo proporcionaron Ernst Nolte y Renzo De Felice: cualquier avance en el conocimiento histórico implica un cuestionamiento de las concepciones anteriores[32]. De este modo, elude el hecho de que lo que se le reprochaba a los «revisionistas» no era el haber propuesto nuevas interpretaciones del pasado o el haber rectificado lecturas erróneas, sino el haber derribado los pilares de una conciencia histórica compartida que veía a los culpables entre los fascistas, los nazis y los franquistas, y en el antifascismo una de las premisas de la democracia de posguerra. Cercas aspira a combatir algunos tópicos del presente —como los que permitieron a Enric Marco mentir durante años porque contaba lo que la gente quería oír—, pero Justo Serna tiene razón al señalar que el éxito de una novela como *Soldados de Salamina* se explica fundamentalmente por su adhesión a los «requerimientos morales de nuestro tiempo», es decir, a la idea de que «no hay un bando de los buenos, libres de duda, frente al mal localizado en otra parte»[33].

Respecto al uso público del pasado, las no-ficciones literarias o los «relatos reales» de Cercas alimentan la causa de los historiadores que, resaltando la clarividencia de una transición «amnésica», establecen una equivalencia entre el Frente Popular de 1936 y el franquismo para postular así los beneficios de una democracia liberal antiantifranquista[34]. A su vez, la autobiografía de Vivarelli se enmarcaba en la campaña antiantifascista que estaba en su apogeo en los años noventa y que había llevado a Luciano Violante, miembro del Partido Demócrata y presidente de la Cámara de los diputados, a hacer el elogio en un encendido discurso de los «chicos de Salò» («*i ragazzi de Salò*»), aquellos que en 1943 y 1944 no eligieron la

Resistencia, sino la milicia fascista aliada de las fuerzas alemanas de ocupación, cuya memoria era entonces manifestada con orgullo por la República italiana[35]. Tales son los avatares de las escrituras subjetivistas del pasado —tanto históricas como novelescas — que, desdeñando el uso público de la historia, creen aprehender su sentido profundo por detenerse en lo vivido y en la subjetividad de sus actores. Jablonka, Mendelsohn y Cercas proceden de manera análoga aunque sus fines y sus conclusiones difieran, ya que comparten la elaboración de un discurso sobre el pasado que se enmarca en el presente e implica a la literatura tanto como a la historia. Inevitablemente, la hibridación que se desprende plantea de nuevo la cuestión de las fronteras entre ambas, siendo las fronteras por definición lugares de encuentro, así como líneas de separación. En su introducción a *Anatomía de un instante* (2010), su obra dedicada al fallido intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, durante la transición democrática de España tras la muerte de Franco, zanja la cuestión sugiriendo dos niveles de lectura. Su intención primera era escribir una novela, explica, pero luego se dio cuenta de que la ficción no iba a igualar la riqueza y la complejidad de la realidad, por lo que decidió entonces relatar esta última renunciando a la ficción novelística. El libro que escribió es un híbrido: «Aunque no sea un libro de historia […] no renuncia del todo a ser leído como un libro de historia; tampoco renuncia a responder ante sí mismo además de responder ante la realidad, y de ahí que, aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela»[36]. Justo Serna supone que, al presentarlo como una novela, el editor podía esperar cifras de venta más elevadas, pero Cercas tiene razón al destacar que su obra pertenece tanto a la historia como a la literatura, pues sigue siendo un novelista incluso cuando escribe ensayos.

Hace unos diez años el debate se centró en *Karski*, la novela de Yannick Haenel ya citada, dedicada a un oficial polaco que alertó a los aliados sobre el genocidio judío. Haenel organizó su novela en tres partes claramente diferenciadas. En las dos primeras, resume la conversación de Karski con Lanzmann en *Shoah* y el informe que redactó en inglés en 1944 sobre su misión en la Polonia ocupada, *Historia de un estado clandestino*[37], mientras que en la tercera convierte al oficial en un personaje de novela y le

hace describir su encuentro con el presidente americano Roosevelt y formular, al final de sus días, amargas consideraciones sobre su propia existencia. En una nota preliminar, Haenel advierte que este tercer capítulo «es una ficción» en la que «las frases y los pensamientos que atribuye a Jan Karski son producto de la invención». Este recurso novelesco le permite denunciar la inactividad de los aliados ante el exterminio de los judíos («Todavía hoy le oigo [a Roosevelt] ahogar un bostezo mientras le hablo de la suerte de los polacos que resisten frente a los nazis y la de los judíos a los que deportan a los campos para exterminarlos»[38]) y exponer una visión de la historia en la que, finalmente, todos resultan iguales («Me había enfrentado a la violencia nazi, había sufrido la violencia de los soviéticos y de repente, de manera inesperada, me tocaba conocer la insidiosa violencia americana»[39]).

El autor querría mostrarnos de este modo al auténtico Karski más allá del conocido: «En la época en que se publicó el libro, es decir, en 1944, era imposible que dijera la verdad. […] Nosotros contábamos con los americanos, que, por su parte, no querían importunar a los soviéticos, de tal modo que en el libro no dije nada contra los unos ni contra los otros»[40]. Dicho de otro modo, el auténtico Karski no sería el de sus textos, sino el producido por la pluma de Haenel. La ficción, sin embargo, no está por encima de la ética ni debería ignorar los derechos de los muertos[41]. En la vehemente controversia suscitada por su libro, Haenel reivindicó su derecho, en calidad de escritor, de inventar diálogos y esbozar el perfil de sus personajes recordando con una cita de los *Diarios* de Kafka que la vocación de la literatura es precisamente «el asalto a las fronteras»[42]. De este modo respondía a Claude Lanzmann, quien lo acusaba de haber falsificado la verdad histórica adjudicándole una concepción según la cual «la literatura y la verdad no tienen nada en común y la primera no tiene por qué preocuparse de la segunda»[43]. Teniendo en cuenta las omisiones efectuadas por Lanzmann en *Shoah* y en la película que hizo después sobre Karski, podría habérsele dirigido un reproche análogo[44].

Tanto Haenel mediante su ficción como Lanzmann mediante el montaje de su película *interpretan* a Karski. Retomando las palabras de Annete

Wieviorka respecto al primero, se podría decir que uno y otro «no manifiestan respeto alguno por el testigo cuyo testimonio pervierten»[45]. Ahora bien, aunque no haya réplica posible al derecho de un escritor a inventarse los personajes, pueden manifestarse reticencias acerca de su capacidad para hacer revivir o representar el pasado. Y es que la ficción de Haenel no es la de George Steiner, quien imagina a Hitler en la jungla amazónica treinta años después de la Segunda Guerra Mundial[46], y menos aún la de un Roberto Benigni que, en *La vida es bella*, presenta a soldados americanos liberando el campo de Auschwitz, o la de un Quentin Tarantino que, en *Malditos bastardos*, hace morir a Hitler en un cine parisino tomado al asalto por la Resistencia, transformando así este final burlesco en alegoría de la primacía de la imaginación cinematográfica sobre la realidad histórica. Haenel no bromea: querría aprehender mediante la ficción el sentido profundo de la historia.

En esta controversia, que ya había levantado pasiones respecto a *Las benévolas* y que resurgió puntualmente a propósito de *El orden del día* de Éric Vuillard y luego del libro de Scurati sobre Mussolini, historiadores y novelistas parecen atrincherados en bandos irreconciliables. Los defensores del positivismo historiográfico reafirman su pretensión de monopolizar el pasado rebelándose contra la trasgresión de Haenel, el carácter «poco verídico» de Maximilien Aue y los errores de datación que salpican el retrato de Mussolini, como si *Jan Karski*, *Las benévolas* y *M* no fueran novelas, sino tesis doctorales[47]. Jean Solchany tiene razón al recordar los límites del examen histórico. Aunque el investigador tiene derecho a expresar su opinión en relación con obras literarias que tratan sobre su especialidad, debe hacerlo con prudencia, ya que «no deben tomarse a la ligera la libertad del novelista y la especificidad de su trabajo»[48]. Con una reacción igual de altiva, los escritores han mostrado su soberano desprecio hacia las críticas relativas a la «verosimilitud» y han reivindicado su derecho a sostener una «verdad novelesca» sin definirla con precisión , pero opuesta a la «verdad histórica». Como acabamos de ver, esta es, sobre todo, la respuesta de Littell y Cercas a sus críticos[49]. Ahora bien, aunque es cierto que Littell, al pintar el retrato de Max Aue, no quiso presentar un arquetipo de oficial nazi, sino crear un personaje de ficción situado en un decorado de

guerra, genocidio y nacionalsocialismo, la ficción de Haenel presenta en escena a dos figuras históricas como Karski y Roosevelt, lo que hace más molestas sus desviaciones respecto a los hechos históricos conocidos y menos creíbles sus retratos. Por su parte, Scurati no opone ninguna «verdad novelesca» a la verdad histórica. Tras admitir los errores fácticos que deslucen su novela —algunos detalles, fundamentalmente errores de datación—, abogó por «una nueva alianza entre historiadores y novelistas». Reconoce que sin las enseñanzas de la investigación histórica su novela no habría podido ser escrita y precisa que, «si bien está fundamentado en una amplia base documental, [su libro] es una novela, no un ensayo histórico»[50]. Sus resultados pueden ser más o menos satisfactorios, pero no deben ser juzgados con los parámetros que rigen la crítica del trabajo historiográfico. Se trata de una distinción obvia, y no admitirla implica bien negar la autonomía de la historia y la literatura, bien infantilizar a los lectores, que no sabrían establecer la diferencia entre el análisis y la ficción.

Algunas veces la distinción entre ambas se hace para fijar jerarquías, como sugiere Robert O. Paxton, historiador del régimen de Vichy y del fascismo, quien se mostró más inspirado en su crítica a *El orden del día* de Éric Vuillard[51]. Este breve relato, que le valió a su autor el premio Goncourt en 2017, describe dos momentos de la historia del nacionalsocialismo. El primero, tan marginal como emblemático, es la reunión de Hitler, el 20 de febrero de 1933, unas semanas después de su nombramiento como canciller alemán, con los integrantes de la patronal alemana, veinticuatro banqueros e industriales que, tras esa entrevista en un Reichstag agonizante, sacan sus chequeras y contribuyen a la financiación de la campaña electoral del partido nazi. El segundo es la anexión de Austria, cinco años más tarde, cuyo desarrollo narra Vuillard al tiempo que relata algunos episodios paralelos: en primer lugar, la cena del embajador alemán Joachim von Ribbentrop en casa del primer ministro británico Neville Chamberlain la noche de la invasión, justo antes de su regreso a Berlín y su toma de posesión como ministro de Asuntos Exteriores del Reich; a continuación, el último encuentro entre Hitler y el canciller austríaco Kurt Schuschnigg, enfrentado a la consumación de la anexión.

Insatisfecho con la reconstrucción ficticia de estos acontecimientos históricos, Paxton le reprocha a Vuillard que reproduzca el viejo cliché marxista del fascismo a sueldo del gran capital y recuerda que, dejando al margen algunas excepciones notables como el magnate del acero Fritz Thyssen, la burguesía alemana no era nazi, que financió copiosamente a todos los partidos conservadores y que se resignó a sostener al régimen nazi solo después de su instauración. Vuillard, según afirma, habría hecho mejor leyendo con más atención la historiografía sobre el ascenso de Hitler al poder. Además, advierte que, en contra de la narración ofrecida por Vuillard, la actitud del Reino Unido frente al nazismo era el resultado de un complejo conjunto de factores que no pueden reducirse a las debilidades, las dudas y las equivocaciones de Chamberlain.

Sin embargo, Vuillard no muestra a los nazis como marionetas del capital. Su fascinante descripción de la llegada al Reichstag de esos grandes burgueses se recrea más bien en todo aquello que los acerca a la antigua aristocracia. Su estilo, sus maneras afectadas y su austera elegancia realzan la distancia que los separa del origen plebeyo del movimiento nazi, pero los argumentos de Hitler y Göring, que les prometen librarlos de una vez por todas del comunismo, son muy convincentes. No tienen ninguna afinidad particular con el nazismo, que no han creado y del que desconfían, pero deciden apoyarlo por interés. La historiografía concuerda con esta interpretación, de la que Vuillard proporciona una imagen literaria notablemente ajustada. Sin pretender resumir el amplio debate historiográfico sobre la relación entre las democracias occidentales y el nacionalsocialismo, Vuillard muestra de forma convincente que las primeras no fueron capaces de frenar el ascenso del segundo y que, entre 1933 y 1939, se mostraron especialmente ciegas, conciliadoras y, con frecuencia, timoratas: de la guerra civil española a la invasión de Checoslovaquia, pasando precisamente por la aceptación de la anexión de Austria en 1938 y la posterior conferencia de Múnich. Esta debilidad y esta pasividad culpable quedan ilustradas en *El orden del día* por los silencios y la indulgencia de Chamberlain frente a la amabilidad simulada y cínica de Ribbentrop durante aquella cena londinense.

A Paxton no le gusta esa representación literaria de la historia —está en su derecho—, pero el proceso que instruye contra Vuillard se basa en un malentendido: «Por desgracia —escribe Paxton— no podemos decir si esas partes del texto son creaciones del autor, si están fundadas en archivos de la época o si se han extraído de memorias escritas retrospectivamente». Vuillard acumula un raudal de detalles, concluye, con el único fin de mostrar «la Historia como espectáculo», lo que «no implica dar una explicación»[52]. En otras palabras, Paxton le reprocha a Vuillard no ser un historiador, no abordar la materia de su relato como historiador y no proporcionarle la envergadura analítica que se exige a cualquier trabajo histórico. En el fondo, esta crítica supone considerar la historia como dominio exclusivo de los investigadores y establecer una jerarquía en la que la literatura ocuparía naturalmente una posición inferior. Vuillard tiene razón en su réplica al señalar que semejante visión, que relega la literatura a una función auxiliar y ornamental, es sencillamente «retrógrada»[53]. La historia es un discurso crítico sobre el pasado, que la literatura transforma en ficción. Su pretensión es captar los colores, las atmósferas, las voces, las formas; recrea detalles que, más allá de su carácter aparentemente insignificante, revelan un mundo mental, las costumbres, la cultura, las relaciones sociales de una época. Por eso, la comprensión del pasado necesita a ambas.

No obstante, la cuestión de la verdad histórica exige algunas observaciones suplementarias. Patrick Boucheron cita a Pierre Vidal-Naquet, quien, en la época del negacionismo, insistió con firmeza y humildad al mismo tiempo en un postulado fundamental de la escritura de la historia. En la historia hay, escribe el helenista, «algo irreductible que, a falta de una expresión mejor, seguiré llamando lo real. Sin lo real, ¿cómo distinguir la novela de la historia?»[54]. En contra de las tesis de los seguidores del giro lingüístico, los hechos por los que se interesan los historiadores no tienen una existencia puramente discursiva, ya que se refieren a una realidad extratextual; esta realidad es verificable y el conocimiento que deriva de ella se basa en pruebas que no son artefactos lingüísticos[55]. No cabe duda de que, para existir, los hechos deben pasar necesariamente por su transcripción en una

lengua, pero no son creados por el lenguaje. Dado que la nueva novela histórica reivindica su anclaje en la historia y se apoya en los amplios conocimientos adquiridos, su creación no debería contradecirlos. Si se quiere convertir a Karski en un héroe literario, puede modelarse su personalidad y atribuirle palabras inventadas, pero no deberían ponerse en su boca declaraciones que contradigan lo que verdaderamente dijo o escribió.

La noción de verdad histórica es compleja y tampoco puede emplearse a la ligera, sin las precauciones necesarias. Por mi parte, no comparto el escepticismo ontológico de aquellos que, de acuerdo con Nietzsche, la rechazan como un señuelo, como un conjunto de «metáforas, metonimias y metamorfismos» que, después de haberse prestado a múltiples usos retóricos, se revelan como ilusiones[56]. Es sabido que esta posición fue retomada a su vez por Michel Foucault en un célebre ensayo sobre Nietzsche y la historia, y que ya en 1967 fue defendida por Roland Barthes en una obra que desempeñaría cierto papel en la aparición del giro lingüístico y marcaría su deseo de desentenderse de la historia, «un gran superyó vacío»[57]. Esta postura, que fue hace tiempo una de las enseñas de la historiografía posmoderna, ha sido hoy abandonada por la mayoría de los investigadores. Desde la Antigüedad, la historia es una búsqueda de la verdad, es decir, una indagación y una producción de conocimientos, si bien en cada época los medios de elaboración y los criterios de validación de la verdad han podido variar[58]. El relativismo epistemológico cuestiona la noción de verdad sin desecharla, pues una de las tareas de la labor historiográfica sigue consistiendo en dilucidar qué es verdadero y qué es falso. La hermenéutica así nos lo recuerda desde que en 1440 Lorenzo Valla demostrara que la *Donación de Constantino* —el documento por el cual el emperador Constantino donaba un tercio de su imperio a la Iglesia de Roma— era apócrifo[59], y la historiografía lo ha reafirmado, en concreto con el combate sostenido por Pierre Vidal-Naquet y otros historiadores contra el negacionismo. Pretender que las cámaras de gas no existieron es una impostura.

La propia literatura se ha hecho eco de esta distinción entre lo verdadero y lo falso, al menos desde el *Yo acuso* de Zola, que denunciaba la

fabricación de la mentira sobre la que se basaba la acusación dirigida contra el capitán Dreyfuss. «La verdad está en marcha y nada la detendrá»: esta cita de *Yo acuso* se convirtió en el lema de la campaña a favor de Dreyfuss. Hoy en día, incluso los partidarios de la «verdad novelesca» no pueden evitar el recurso a una verdad fundada sobre una realidad extratextual y extralingüística. El verdadero héroe de *El impostor*, la «novela» de Javier Cercas, es un historiador desconocido para el gran público, Benito Bermejo, que demostró que Enric Marco, el presidente de la Asociación española de antiguos deportados de Mauthausen, mentía, pues nunca había sido deportado[60]. Si la noción de lo «verdadero» es la única que se reconoce (y es compartida tanto por la historia como por la literatura), la de «verdad novelesca» resulta mucho más problemática, ya que su único criterio de validación reside en la intención del autor. No hay «verdad novelesca» paralela o alternativa a la de la historia. Hay una realidad histórica —un conjunto de hechos y acontecimientos probados— que puede servir de base a la creación literaria. La ficción que transgrede los hechos históricos —como muchas ucronías novelescas y fílmicas— puede, sin duda, estimular o interrogar la comprensión del pasado, pero no establece ninguna verdad nueva susceptible de sustituir o de yuxtaponerse a la verdad histórica. Esta última, a su vez, fija los hechos que continuamente son objeto de diferentes interpretaciones.

Es posible, sin duda, impugnar la «ilusión factográfica» del positivismo historiográfico que postula una verdad contenida en sus fuentes[61], depositada en los archivos y lista para ser recogida y expuesta, y hay que reconocer que los hechos son «construidos» por el propio historiador, a veces después de que hayan surgido de mil maneras en el seno del espacio público, así como a través de los medios de comunicación, el discurso dominante o, por el contrario, en palabras subversivas fragmentarias y disgregadas. Pero esta «fabricación» debe hacerse a partir de materiales dados. En su investigación sobre Henri Vidal, «el asesino de mujeres» de principios del siglo XX, Philippe Artières y Dominique Kalifa destacan que, enfrentado a semejante personaje, el historiador ve «vacilar incluso la noción de lo real en provecho de un reflejo de representaciones enmarañadas o estratificadas, convergentes o divergentes, pero cuyo solo

espectro dibuja la complejidad, es decir, la verdad del mundo social»[62]. No quieren, sin embargo, renunciar a una «exigencia de verdad», y añaden también que «el discurso, el lenguaje y más en general el archivo no son suficientes para reconstruir toda la densidad de la vida»[63]. Lo real que modela la historia no es el fruto de un árbol listo para ser recolectado, sino que se mantiene como el fundamento ineludible de todo discurso histórico.

El novelista e historiador de la literatura Gabriele Pedullà recurrió a las herramientas de la filología para determinar las afinidades y las diferencias entre la historia y la ficción. Historiadores y novelistas comparten lo que los clásicos llamaban la *elocutio* (el estilo y la construcción léxica del texto) y la *dispositio* (la estructuración retórica del discurso), pero no emplean del mismo modo la *inventio*, que los primeros practican en su sentido etimológico *(inventio* significa en latín «encontrar») y los otros en su acepción moderna de inventar. La imaginación histórica no es de la misma naturaleza que la imaginación novelesca[64]. Esta distinción es esencial para definir la función misma de la historia, que, según Ginzburg, consiste en «desenredar la maraña de lo verdadero, lo falso y lo ficticio que forma la trama de nuestra presencia en el mundo»[65]. Pero, aunque la narración histórica y la ficción literaria difieran, ambas poseen implicaciones cognitivas. Si tienen relación con la verdad, esa verdad es la misma.

La novela se desliga de lo real: Max Aue no existió, ni tampoco los informes que redactó para Himmler; las reflexiones retrospectivas de Karski o los bostezos de aburrimiento de Roosevelt son un invento de Haenel; las fantasías eróticas de Mussolini surgen de la pluma de Scurati; y las bromas de Ribbentrop en casa de Chamberlain son el fruto de la imaginación de Vuillard. Pero, en cambio, la tensión entre explotación y exterminio realmente suscitó disputas en el seno de la Reichssicherheitshauptamt (oficina central para la seguridad del Reich, RSHA) de Oswald Pohl, para la que trabaja Aue en *Las benévolas*; la actitud de los Aliados ante el exterminio de los judíos y su decisión de no bombardear los campos nazis siguen siendo estudiadas por los investigadores; el cuerpo de Mussolini es un tema explorado por la historiografía; el ritmo de la crisis europea durante los años treinta estaba marcado por la Alemania nazi, mientras que el Reino Unido iba a la zaga, y Ribbentrop, políglota nacido en una familia

aristocrática de militares, era el más indicado para representar la pantomima del diplomático a pesar de su incomprensión de la política exterior británica.

Las novelas de Littell, Haenel, Scurati y Vuillard se emancipan de lo real para zanjar, de un modo ficticio, un conjunto de cuestiones que los historiadores pueden abordar en términos de hipótesis e interpretaciones. La novela de Littell integra varios decenios de interpretaciones historiográficas del nazismo —la relación entre la «Shoah por balas» y el exterminio industrial en los campos de la muerte, la cultura y la mentalidad de los ejecutores, las relaciones jerárquicas en el seno del sistema del poder nazi— que nutren, más allá de la cronología, los acontecimientos y las circunstancias históricas evocadas, el relato de las aventuras de su héroe. Estas consideraciones podrían aplicarse al retrato novelesco de Mussolini que pinta Scurati después de haber asimilado con profundidad conocimientos historiográficos sobre la dimensión simbólica del fascismo, el papel desempeñado por la violencia en su expansión, la «nacionalización de las masas», los resortes y las formas de la autoridad carismática, la particular mezcla entre tradición y vanguardia y la revolución de derechas que supo llevar a cabo. A lo largo de los treinta años siguientes, la mayoría de los historiadores se puso de acuerdo para definir el fascismo como un movimiento político y una ideología profundamente sincrética. Mussolini, escribe Scurati al evocar el nacimiento del fascismo en 1919, «insiste en lo que no son los fascistas: no son republicanos, ni socialistas, ni demócratas, ni conservadores, ni nacionalistas. Son, en cambio, una síntesis de todas las afirmaciones y de todas las negaciones. Nosotros los fascistas —concluye — no tenemos ideas preconcebidas, nuestra doctrina es el hecho»[66].

Las novelas inventan personajes y situaciones, pero, aunque se desliguen de la realidad, con la que establecen relaciones mucho más complejas que las de una mera reproducción mimética, eso no significa que mientan. Actúan con sus propios medios en busca de una comprensión más profunda y más matizada de lo real. En lugar de formular hipótesis, construyen intrigas, desarrollan situaciones imaginarias, escrutan la psicología de los personajes y exploran su paisaje mental, tanto intelectual como emocional. Al alejarse de lo real, escribe Justo Serna, la ficción se atreve a desvelar las

grietas, las zonas de sombra, los secretos más ocultos y crueles[67]. La nueva historiografía subjetivista, a su vez, ofrece una respuesta diferente a las cuestiones planteadas por estas novelas: no se emancipa de lo real, pero introduce el *storytelling* haciendo que se deslice desde los actores del pasado hacia el investigador-narrador, el historiador arraigado en el presente.

El propio Boucheron estuvo tentado de rellenar los vacíos de la historia con la ficción. Uno de sus libros trata sobre el encuentro fallido —o probable pero desconocido, pues no dejó ninguna huella, si es que tuvo lugar — entre Leonardo da Vinci y Maquiavelo. Contemporáneos, ambos trabajaron (Leonardo como ingeniero militar y Maquiavelo como diplomático) para César Borgia, quien les consultó su proyecto de desviar el Arno para fortificar Florencia. En 1502 ambos estaba en Urbino, de nuevo junto a César Borgia, y, sin embargo, ningún documento, ni el diario de Leonardo ni los despachos de Maquiavelo a la señoría de Florencia, atestigua el encuentro. Después de haber probado la «connivencia íntima entre dos mundos, entre dos sueños, entre dos ambiciones»[68], Boucheron se ve obligado a ratificar la observación ya realizada, antes que él, por el historiador italiano Edmondo Solmi: «Los lugares hablan, pero sus ocupantes callan»[69]. Por consiguiente, no va a inventarse ningún encuentro ficticio entre Leonardo y Maquiavelo, ya que su papel consiste en interrogar ese vacío más que en rellenarlo con su imaginación. Y de una manera muy literaria extrae la siguiente conclusión recurriendo a dos metáforas. La historia no es (o no solo es) un puzle a la espera de ser recompuesto, ya que «nada prueba que lo que yace roto estuviera un día entero, que las palabras aisladas procedan de una única y misma frase, que los añicos hayan sido arrancados a la roca madre de una única y misma intriga»[70]. A la imagen del puzle, prefiere la del vado, «un vado que hay que pasar para seguir el curso de una inquietud común». Un vado, pues las fuentes con las que trabajan los historiadores son «como las piedras de un riachuelo que debemos vadear saltando de una a otra»[71]. Por consiguiente, su alegato por la «fragilidad de la historia» —una historia consciente de sus límites, del hecho de que sus conocimientos son siempre aproximaciones— lo lleva, tras haber reconocido la fecundidad del diálogo entre historia y literatura, a

restablecer las fronteras, a concluir que la «tentación literaria del historiador es una confesión de debilidad»[72].

Carlo Ginzburg ya lo había dicho al explicar que la elección narrativa de la microhistoria concierne, sobre todo, a la descripción de la investigación, la vía mediante la que el historiador explora las fuentes y construye un proceso cognitivo:

> Tolstoi supera de un salto la inevitable distancia entre las huellas fragmentarias y tortuosas de un acontecimiento (una batalla, por ejemplo) y el propio acontecimiento. Pero ese salto, esa relación directa con la realidad no son posibles […] sino en el terreno de la invención: esa vía no se le permite al historiador que dispone solo de huellas, de documentos. Los frescos de los historiadores que intentan comunicar al lector, con recursos generalmente mediocres, la ilusión de una realidad desaparecida rechazan tácitamente los límites del oficio del historiador[73].

En su forma moderna, como hemos visto, la autobiografía, la novela y la historia se desarrollan casi simultáneamente a finales del siglo XVIII. Aunque siempre hayan existido pasarelas entre los diferentes géneros, se estableció empíricamente una especie de división del trabajo. La historia restablecía hechos y proponía una interpretación para ellos de acuerdo con un dispositivo cognitivo que, si bien podía sufrir profundas transformaciones —el paso de la reconstrucción cronológica del pasado a su consideración como problema—, no era cuestionado sustancialmente. La novela inventaba personajes que hacían revivir el pasado con sus dilemas individuales y su trama de afectos, mientras que la autobiografía abría una ventana a una vivencia singular, con una subjetividad anclada en una realidad establecida y verificable. Así, cuando Carl Emil Schorske dibuja el perfil del mundo intelectual vienés en el apogeo del imperio austrohúngaro, sabe que Stefan Zweig ha contado su angustia y su pena en el momento de su disolución en 1918 y que Joseph Roth lo ha pintado como una epopeya grandiosa al narrar la vida del joven oficial Charles-Joseph von Trotta, el héroe de *La marcha Radetzky*. Raul Hilberg, Arno J. Mayer y Saul Friedländer describen el origen y el desarrollo del Holocausto examinando su lugar en la historia, mientras que Primo Levi da una forma literaria a la experiencia vivida por sus víctimas. Sheila Fitzpatrick conceptualiza la historia soviética, consciente de que la vivencia trágica de la Segunda Guerra Mundial ya ha sido consignada en la literatura por Vasili Grossman.

Cuando se dispone a escribir una historia de la Francia del siglo XIX, Maurice Agulhon sabe que el imaginario de sus futuros lectores está ya poblado por las figuras novelescas creadas por Balzac, Flaubert, Stendhal y Hugo.

Este reparto de tareas no ha desaparecido, aunque las fronteras se han vuelto mucho más porosas. La creación audiovisual es probablemente el ámbito en el que resulta más pronunciada la confusión de las pistas debido a la docuficción: películas donde materiales de archivo y entrevistas con especialistas en una época, un acontecimiento o un personaje histórico se mezclan, sin solución de continuidad, con ficciones en las que actores de cine interpretan a los héroes del pasado en el transcurso de episodios que marcaron su existencia. Para parecer más interesante y atractiva, la historia tiene que adoptar la forma de una ficción. El «asalto a la frontera» afecta tanto a los escritores como a los historiadores: los primeros construyen ficciones insertas en la historia, erigidas a partir de personajes históricos reales; los segundos quieren introducir en la narración histórica una dimensión emocional que siempre ha pertenecido al dominio de la literatura. No se trata, sin embargo, de un simple intercambio de papeles. La subjetividad que se manifiesta en muchas ficciones y obras históricas no es ya la de los actores del pasado, sino la de los propios novelistas e historiadores que revisitan el pasado. Ha cambiado de campo. Sebald, Cercas, Jablonka, Artières y Luzzatto son los auténticos héroes de sus obras, y de este modo establecen una relación eminentemente *presentista* con el pasado. No se trata ya solo de hacer revivir la historia —de acuerdo con la pretensión de Michelet o de Lanzmann—, sino de transmitir la vivencia del escritor y del historiador que, en el presente, cuentan la historia.

---

[1] Umberto Eco, *Le nom de la rose,* París, Le livre de poche, 2002 [1982] [*El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1989, trad. de Ricardo Pochtar Brofman]. Véase en particular Alessandra Fagioli, «Il romanziere e lo storico. Intervista a Umberto Eco», *Lettera internazionale*, n.º 75, 2003.

[2] Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, París, Gallimard, col. «Blanche», 2006 [*Las benévolas*, Barcelona, RBA, 2007, trad. de María Teresa Gallego Urrutia].

[3] Yannick Haenel, *Jan Karski*, París, Gallimard, col. «L'Infini», 2009 [*Jan Karski*, Barcelona, El Aleph, 2020, trad. de Susana Rodríguez-Vida].

[4] Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, París, Le livre de poche, 2005 [2002] [*Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001]; *Le monarque des ombres*, Arlés, Actes Sud, 2018 [*El monarca de las sombras*, Barcelona, Random House, 2017].

[5] Hans Magnus Enzensberger, *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande*, París, Gallimard, col. «Folio», 2011 [*Hammerstein o el tesón: una historia alemana*, Barcelona, Anagrama, 2011, trad. de Daniel Najmías Bentolila].

[6] Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Milán, Bompiani, 2018 [*M. El hijo del siglo*, Barcelona, Alfaguara, 2020, trad. de Carlos Gumpert Melgosa].

[7] *Ibid*. p. 4.

[8] Littell, *Les Bienveillantes, op. cit.*, pp. 21-22.

[9] *Ibid*., p. 611. Todas las críticas de esta novela, incluso las más severas, reconocieron la profundidad de su documentación. Subrayando que la fuerza del libro radica en su «hábil combinación» y en su «rara alianza de historia y ficción», Antoine Compagnon insiste en la precisión del decorado histórico reconstruido por Littell: «No lo ignoraba, puesto que la prensa lo ha señalado, pero, no obstante, me ha sorprendido comprobar que todo o casi todo estaba allí: los nombres, los acontecimientos, las conversaciones. Uno creería que los personajes son una invención, pero no, Littell les hace hacer lo que hicieron y decir lo que dijeron». Véase Antoine Compagnon, «Nazisme, histoire et féérie: retour sur *Les Bienveillantes*», *Critique*, n.º 726, noviembre 2007, pp. 881-896.

[10] Véase, además de las novelas de Haenel y Scurati ya citadas, Leonardo Padura, *L'homme qui aimait les chiens*, París, Métailié, col. «Bibliothèque hispano-américaine», 2011 [*El hombre que amaba a los perros*, Barcelona, Tusquets, 2009].

[11] Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, París, Seuil, col. «Points», 2013, p. 267 [*Historia de los abuelos que no tuve*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015, trad. de Agustina Blanco].

[12] *Ibid*., p. 361.

[13] Laurent Binet, *HHhH*, París, Grasset, 2010, p. 29 [*HHhH*, Barcelona, Seix Barral, 2011, trad. de Adolfo García Ortega].

[14] *Ibid*., p. 327.

[15] *Ibid*., pp. 176-178.

[16] *Ibid*., p. 243.

[17] Christine Berberich, «"I think I'm beginning to understand. What I'm writing is an *infranovel* ": Laurent Binet, *HHhH* and the problem of "writing history"», *Holocaust Studies*, 21 de mayo de 2018, p. 6.

[18] Cercas, *Le monarque des ombres, op. cit.*, p. 305 [*El monarca de las sombras*, Barcelona, Random House, 2017].

[19] *Ibid*., p. 167.

[20] *Ibid*., p. 248.

[21] *Ibid*.

[22] Siegfried Kracauer, «La photographie» [1927], en *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, París, La Découverte, col. «Théorie critique», 2008, p. 44 [*La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*, Barcelona, Gedisa, 2009, trad. de Miguel Ángel Vedda].

[23] Cercas, *Le monarque des ombres, op. cit.*, p. 21.

[24] Véase David Becerra Mayor, «La Guerra Civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal», *Revista Chilena de Literatura,* n.º 98, 2018, pp. 73-103; Raquel Macciuci, «Apuntes sobre posmemoria para leer *El monarca de las sombras* de Javier Cercas», *Pasajes,* n.º 56, 2019, pp. 41-59.

[25] Dominick LaCapra, «Historical and Literary Approches to the Final Solution: Saul Friedländer and Jonathan Littel», en Dominick LaCapra (dir.), *History, Literature, and Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2013, p. 105 [*Historia, literatura, teoría crítica*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2016, trad. de Francisco J. Ramos Menas]. Según Littell, en *Les Bienveillantes*, el «yo» del narrador funciona como un «él», reintroduciendo de este modo la necesaria distancia crítica del relato. Véase Jonathan Littell y Pierre Nora, «Conversation sur l'histoire et le roman», *Le Débat,* n.º 144, 2007, p. 29. Establece así con su héroe una relación de «identificación heteropática». Sobre este concepto, véase Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014, p. 40 [*Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, trad. de Elena Marengo].

[26] Justo Serna, *Historia y ficción. Conversaciones con Javier Cercas*, Madrid, Punto de Vista, 2019, p. 241.

[27] *Ibid*., pp. 244-245.

[28] *Ibid.*, pp. 211-212. Véase también Fabien Escalona y Lise Wajeman, «Javier Cercas, "Le passé n'est pas passé"», *Mediapart*, 14 de septiembre de 2018.

[29] Roberto Vivarelli, *La fine di una stagione. Memoria 1943-1945,* Bolonia, Il Mulino, col. «Intersezioni», 2000, pp. 105-106.

[30] *Ibid*., p. 26.

[31] En el ámbito historiográfico puede mencionarse aquí a Christopher Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, París, Tallandier, col. «Texto», 2007 [1994] [*Aquellos hombres grises: el batallón 101 y la solución final en Polonia*, Barcelona, EDHASA, 2002, trad. de Montse Batista]; y la biografía del cazador furtivo que luego se convirtió en comandante de las SS, Oskar Dirlewanger, de Christian Ingrao, *Les*

chasseurs noirs. La brigade Dirlewanger, París, Perrin, col. «Tempus», 2009 [2006]. En el dominio de la sociología, véase, sobre todo, Harald Welzer, *Les exécuteurs. Des hommes normaux aux meurtriers de masse*, París, Gallimard, col. «NRF essais», 2007. Desde el punto de vista literario, véase Bernhard Schlink, *Le liseur*, París, Gallimard, col. «Folio», 2017 [1996] [*El lector*, Barcelona, Anagrama, 1997, trad. de Joan Parra Contreras].

[32] Serna, *Historia y ficción, op. cit.*, p. 11. Sobre la cuestión del revisionismo histórico (Nolte y De Felice incluidos), me permito remitir al capítulo 5 de mi libro *The New Faces of Fascism: Populism and the Far Right*, Londres, Verso, 2019, pp. 131-150 [*Las nuevas caras de la derecha*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018, trad. de Horacio Pons].

[33] Serna, *Historia y ficción, op. cit.*, p. 118.

[34] Sobre el revisionismo historiográfico español, véase en concreto Ricardo Robledo, «El giro ideológico en la historia contemporánea española: "Tanto o más culpables fueron las izquierdas"», en Carlos Forcadell, Ignacio Peiró y Mercedes Yusta (dir.), *El pasado en construcción. Revisionismos históricos en la historiografía contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, col. «Historia global», 2015, pp. 303-338.

[35] Sobre el discurso de Violante, véase Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 ad oggi*, Bari, Laterza, col. «Storia e Società», 2005.

[36] Javier Cercas, *Anatomie d'un instant*, Arlés, Actes Sud, col. «Babel», 2013 [*Anatomía de un instante*, Barcelona, Random House, 2009]. En un ensayo sobre literatura, el autor se decantará por enfatizar que la estructura de su libro es la de una novela. Véase Javier Cercas, *Le point aveugle*, Arlés, Actes Sud, col. «Un endroit où aller», 2016, p. 51 [*El punto ciego: las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelona, Random House, 2016].

[37] Jan Karski, *Mon témoignage devant le monde. Histoire d'un État secret*, París, Robert Laffont, 2010 [1944] [*Historia de un estado clandestino*, Barcelona, Acantilado, 2011, trad. de Agustina Luengo Ferradas].

[38] Haenel, *Jan Karski, op. cit.*, p. 123.

[39] *Ibid*., p. 128.

[40] *Ibid*., pp. 123-124.

[41] Véase Antoine Compagnon, «Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines», *Le Débat*, n.º 165, 2011, p. 69.

[42] Citado por Patrick Boucheron, quien lo emplea como título de sus propias reflexiones sobre el tema, «Toute littérature est assaut contre la frontière: notes sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire», *Annales*, vol. 65, n.º 2, 2010, p. 451.

[43] Claude Lanzmann, «*Jan Karski* de Yannick Haenel: un faux roman», *Les Temps modernes*, n.º 657, enero-marzo de 2010, p. 1.

[44] Véase Manuel Braganca, «Faire parler les morts: sur Jan Karski et la controverse Lanzmann-Haenel», *Modern & Contemporary France*, vol. 23, n.º 1, 2015, pp. 35-46.

[45] Annette Wieviorka, «Faux témoignage», *L'Histoire*, n.º 349, 2010, p. 30.

[46] George Steiner, *Le transport de A.H.*, París/Lausanne, Julliard/L'Âge d'homme, 1981 [*El traslado de A. H. a San Cristóbal*, Barcelona, Random House, 1994, trad. de Antonio-Prometeo Moya].

[47] Véase en particular Edouard Husson y Michel Terestchenko (*Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, París, François-Xavier de Guibert, 2007), quienes reclaman la censura contra *Les Bienveillantes*, y Ernesto Galli della Loggia, «"M" di Antonio Scurati, il romanzo che ritocca la storia», *Il Corriere della Sera*, 13 octubre 2018. Sobre el debate histórico acerca de *Les Bienveillantes*, véase la excelente revisión de Jean Solchany, «*Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 54, n.º 3, 2007, p. 178.

[48] Solchany, «*Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction», *loc. cit.*, p. 178.

[49] *Ibid.*, p. 165. Véase la entrevista a Jonathan Littell en *Le Monde* del 17 de noviembre de 2006.

[50] Véase la durísima invectiva de Galli della Loggia, «"M" di Antonio Scurati, il romanzo che ritocca la storia», *loc. cit*.; y la reacción de Antonio Scurati, «Scurati replica a Galli della Loggia: raccontare è arte, non scienza esatta. Lo storico: la verità non va tradita», *Il Corriere della Sera*, 17 de octubre de 2018.

[51] Éric Vuillard, *L'ordre du jour*, Arlés, Actes Sud, col. «Un endroit où aller», 2017 [*El orden del día*, Barcelona, Tusquets, 2018, trad. de Javier Albiñana].

[52] Robert O. Paxton, «The Reich in Medias Res», *The New York Review of Books*, 6 de diciembre de 2018.

[53] Éric Vuillard, «Novels as History», *The New York Review of Books*, 7 de febrero de 2019.

[54] Pierre Vidal-Naquet, «Lettre», en Luce Giard (dir.), *Michel de Certeau,* París, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 71-72. Citado en Patrick Boucheron, «Toute littérature est assaut contre la frontière», *loc. cit.*, p. 465. Véase también Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire. «Un Eichmann de papier» et autres essais sur le révisionnisme*, París, La Découverte, 1987, pp. 148-149 [*Los asesinos de la memoria*, México, Siglo XXI, 1994]. Desde el punto de vista de la teoría literaria, llega a la misma conclusión Käte Hamburger *(The Logic of Literature,* Bloomington, Indiana University Press, 1973), quien recuerda que, a diferencia de la historia, donde son las personas reales las que pronuncian las palabras, en la novela son las palabras las que inventan a las personas (p. 203). En el ensayo *Le passé: modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, París La Fabrique, 2005, pp. 67-69 [*El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid, Marcial Pons, 2007, trad. de Almudena González de Cuenca], contextualizo este pasaje de Vidal-Naquet.

[55] Véase Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, París, Albin Michel, col. «Bibliothèque histoire», 1998, p. 16.

[56] Friedrich Nietzsche, «Vérité et mensonge au sens extramoral», en *Œuvres philosophiques complètes*, vol. 1, t. 2, *Écrits posthumes (1870-1873),* París, Gallimard, 1975, p. 282 [*Sobre verdad y*

mentira en sentido extramoral, Madrid, Tecnos, 1990, trad. de Luis M. Valdés y Teresa Orduña].

[57] Michel Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire» [1971], en *Dits et écrits (1954-1988),* t. 2, *1970-1975,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque des sciences humaines», 1994, p. 139 [*Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1992, trad. de José Vázquez]; Roland Barthes, «Le discours de l'histoire», en *Essais critiques*, t. 4, *Le bruissement de la langue,* París, Seuil, 1984, p. 165 [*Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, trad. de Carlos Pujol]. Véase François Hartog, «Temps et contretemps: Barthes, l'histoire et le temps», *MLN,* vol. 132, n.º 4, septiembre 2017, pp. 876-889. Entre los historiadores que defienden esta postura foucaultiana, pero cuestionándola y matizándola hasta el punto de hacerla interesante y fecunda, figura Joan W. Scott, «L'histoire comme critique», en *Théorie critique de l'histoire. Identités*, *expériences, politiques,* París, Fayard, col. «À venir», 2009, pp. 13-63.

[58] Véase Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif,* Lagrasse, Verdier, 2010, p. 25 [*El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, FCE, 2010, trad. de Luciano Padilla López].

[59] *Ibid.*, cap. 3.

[60] Cercas ha destacado que, a pesar de ocupar un lugar marginal e intervenir solo al final, la figura de Bermejo es el «auténtico héroe» de su obra (Serna, *Historia y ficción*, *op. cit*., p. 223).

[61] Véase Florent Coste, «Propositions pour une littérature d'investigation», *Journal des anthropologues*, n.os 148-149, 2017, pp. 48-49; y Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, París, José Corti, col. «Les essais», 2019, p. 21.

[62] Philippe Artières y Dominique Kalifa, *Vidal, le tueur de femmes. Une biographie sociale*, Lagrasse, Verdier, 2017 [2001], p. 18.

[63] *Ibid.*, p. 19.

[64] Gabriele Pedullà, «Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*», *Laboratoire italien,* n.º 7, 2007, p. 5.

[65] Ginzburg, *Le fil et les traces, op. cit.*, p. 17.

[66] Scurati, *M, op. cit.*, p. 112. Sobre la relación de la novela de Scurati con la historiografía del fascismo, véase la excelente puesta al día de Maddalena Carli, «Le fascisme en prise directe. Autour du dernier roman d'Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*», *Passés futurs*, n.º 5, junio 2019.

[67] Serna, *Historia y ficción*, *op. cit.*, p. 55.

[68] Patrick Boucheron, *Léonard et Machiavel*, Lagrasse, Verdier, 2008, p. 24 [*Leonardo y Maquiavelo*, Buenos Aires, FCE/Libros del Zorzal, 2018, trad. de Agustina Blanco].

[69] *Ibid*., p. 17.

[70] *Ibid*., p. 82.

[71] *Ibid*., p. 79.

[72] Patrick Boucheron, «On nomme littérature la fragilité de l'histoire», *Le Débat*, vol. 165, n.º 3, 2011, p. 55. En el mismo número de la revista, Alain Corbin coincide con Boucheron en este aspecto subrayando que «tomar la vía de la literatura de ficción, épica o novelesca, es someter a la escritura a un proyecto estético que no se corresponde con el objetivo del historiador». Véase Alain Corbin, «Les historiens et la fiction. Usages, tentation, nécessité…», *Le Débat*, vol. 165, n.º 3, 2011, p. 60.

[73] Ginzburg, *Le fil et les traces, op. cit.*, p. 393.

CAPÍTULO 8

PRESENTISMO

Ha llegado el momento de formular algunas hipótesis sobre los orígenes del giro subjetivista aquí estudiado. Su dimensión más visible y sorprendente, como hemos visto, es narrativa: una inflexión literaria que, sin cuestionar la distinción convencional entre historia y ficción, modifica globalmente su relación al inyectar en la primera diversos códigos, sobre todo estilísticos, empezando por el relato homodiegético que pertenece tradicionalmente a la segunda. Así pues, la separación entre historia y novela resulta alterada por una nueva interacción que crea formas casi simbióticas: mientras que los novelistas se inspiran cada vez más en la historia y dan muestras de una considerable preocupación por la veracidad factual, los historiadores empiezan a contar sus investigaciones con las herramientas de la novela, con intrigas y héroes que son, en la mayoría de los casos, ellos mismos. Antoine Compagnon, que siempre ha desempeñado el papel de «agente doble» entre las dos disciplinas, percibe en esa mutación un «síntoma del estado de incertidumbre» en el que estas se encuentran hoy, tanteando en busca de nuevas identidades[1].

Jablonka, uno de los más reflexivos entre los partidarios de este giro, explica que no se trata de hacer que los libros de historia sean más legibles, menos aburridos o mejor escritos empleando un estilo novelesco. Su alegato por un encuentro entre historia y literatura no es —o es mucho más que— un mero llamamiento dirigido a los historiadores para que por fin aprendan a escribir, en lugar de limitarse a reunir los datos recogidos en los archivos y ordenarlos en torno a algunos conceptos. Aboga por el paso del discurso al texto y por una auténtica fusión entre investigación y creación para inyectar «epistemología en la escritura». Su proyecto es el siguiente:

> Si se considera que la historia es una investigación y el historiador un investigador, entonces pueden extraerse *consecuencias literarias de su método*: emplear el «yo» para señalar desde

> donde se habla, contar la investigación que se lleva a cabo, escudriñar en la obsesión de un estudio, ir y venir entre el presente y el pasado, inventar ficciones de método para entender mejor lo real, buscar las palabras precisas, hacer sitio a la lengua de la gente viva (viva o muerta) que nos encontremos[2].

Este apasionado alegato es cautivador; falta, sin embargo, preguntar por las modalidades de este encuentro entre historia y literatura en torno al «yo» del investigador. De Manzoni a Stendhal, de Tolstoi a Thomas Mann, de Joseph Roth a Vassili Grossman, la literatura ha dibujado grandiosos frescos históricos desde el punto de vista de ciertos destinos individuales, una tendencia que hoy continúan de diferentes maneras autores como Jonathan Littell o Antonio Scurati. Muchos historiadores parecen seguir el camino opuesto: grandes cuadros pormenorizados, historia a lo grande con trayectorias personales. No se decantan por la microhistoria como la practican Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, o la antropología histórica de Alain Corbin, que van las dos de lo particular a lo general y que, al investigar un detalle, reconstruyen la génesis de un proceso histórico para comprender los orígenes de una cultura, de una sociedad y de una época. Por el contrario, aquellos historiadores van de lo general a lo particular, de la historia global a la crónica individual. Están ferozmente apegados a las fuentes e incorporan figuras históricas reales, pero han renunciado a una visión de conjunto: sus historias y sus investigaciones se agotan en un relato de vidas singulares encerradas en sí mismas.

Aunque no hay duda de que en el plano metodológico la escritura subjetivista de la historia constituye una importante innovación, sería probablemente falso considerarla como una ruptura. Supone un giro en la evolución de una disciplina que ya ha vivido otros: la enriquece y la diversifica, pero sin perturbarla. Sería exagerado comparar sus efectos con la cesura que marcaron las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX que, en la pintura, descompusieron la perspectiva con el cubismo y abolieron las leyes de la figuración con la abstracción, o que, en la música, se liberaron de las leyes de la armonía para adentrarse en la composición atonal. La escritura subjetivista de la historia no se rebela tampoco contra las instituciones que enmarcan la investigación; sus partidarios no son los dadaístas o los surrealistas de la escritura del pasado. En su mayoría, son

investigadores respetables, bien situados en el mundo universitario, donde ocupan puestos consolidados en el CNRS, en la EHESS, en el Instituto de Ciencias Políticas e incluso en el Collège de France. Inscrita en los marcos antropológicos y culturales de nuestra época, su práctica no tiene nada de subversiva. Desde un punto de vista científico, sus innovaciones no pueden ser consideradas *a priori* ni como un avance ni como un retroceso: exploran vías inéditas cuyos resultados son variables y muy diversos, repartidos en un espectro muy amplio que reúne a tantos herederos de Braudel como de Foucault. No se trata, pues, de atribuirles una postura política o de encasillarlos en una escuela. La escritura subjetivista del pasado atraviesa las disciplinas y las sensibilidades políticas y reúne a investigadores que, por otra parte, tienen pocas afinidades. Este ensayo aspira a situarlos en su época más que a catalogarlos en una escuela o en una subdisciplina.

Las causas de este giro subjetivista son múltiples; algunas se deben a dinámicas propias del ámbito historiográfico y otras a las mutaciones del mundo contemporáneo. Son, sobre todo, estas últimas a las que voy a dirigir ahora mi atención. Por supuesto, no es erróneo ver este paso de la narración en tercera persona a la narración en primera como un síntoma de los grandes cambios que han afectado a las ciencias sociales y, en particular, a la historiografía en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, es preciso advertir en primer lugar la influencia de la sociología y de la antropología, que han proporcionado a los historiadores las técnicas de la encuesta y de la «observación participante»[3]. Hace decenios que los sociólogos de la Escuela de Chicago probaron la implicación del investigador en su objeto de investigación[4]. En *Tristes trópicos* (1955), Claude Lévi-Strauss mostró cómo una reflexión crítica sobre las premisas de una disciplina puede adoptar la forma de un relato autobiográfico[5]. Otros cambios, a menudo marcados por debates muy acerbos, son más recientes. El giro lingüístico antes mencionado transformó la relación entre historia y literatura y favoreció la irrupción de la memoria —individual y colectiva— en la esfera pública, un fenómeno que sacudió violentamente a la historiografía. Después de que Roland Barthes y Michel de Certeau recordaran a los historiadores que la escritura del pasado es una

construcción textual[6], el posmodernismo, al cuestionar los metarrelatos de la modernidad, rompió el marco de la epistemología histórica y fragmentó las miradas. No ya una antigua teleología desde hace tiempo discutida, sino el propio principio de la inteligibilidad del pasado —la reconstrucción diacrónica de una totalidad social— fue sustituido por el estudio de una constelación de temas atomizados en busca de identidad.

Es preciso detenerse un momento en esta mutación, que trastoca tendencias bien consolidadas. Reinhart Koselleck utiliza el concepto de *Sattelzeit* (que podemos traducir como «umbral temporal» o «época bisagra») para definir el periodo que va del Antiguo Régimen a la Restauración. Justo en esa época, cuando el sistema dinástico cede el sitio a una nueva forma de legitimidad fundada en la idea de nación y la sociedad estamental es sustituida por una sociedad de individuos, aparece la idea de progreso: la representación cíclica del tiempo es destronada por una visión lineal y ascendente. Las palabras cambian de sentido y cristaliza entonces una nueva definición de la historia como «colectivo singular» que engloba a la vez un «conjunto de acontecimientos» y un relato unificador, una «ciencia histórica»[7]. Se pasa así de una pluralidad de narraciones *(historie)* a una categoría susceptible de reunir en ella el conjunto de las experiencias del pasado: la Historia con una H mayúscula (lo que los alemanes llaman *Geschichte).* La premisa de este nuevo «colectivo singular» es la emergencia de una conciencia de la dialéctica histórica que, enlazando el pasado y el futuro en un proceso continuo, posee su propia semántica, que emana de una significación subyacente, de un sentido profundo y comprensible. La Historia no posee necesariamente *télos;* por el contrario, es un movimiento hacia el futuro. Por supuesto, el historicismo —sobre todo en sus versiones positivistas— es objeto de críticas y cuestionado desde hace tiempo, pero hay que esperar la llegada de un nuevo *Sattelzeit*, a finales del siglo XX, para que la Historia se desmorone, para que su dialéctica se evapore —deja de haber un «horizonte de expectativa» visible — y su unidad se vuelva indescifrable. Hemos asistido a lo largo de estos últimos años a una especie de regreso a las *historie*, un mosaico del pasado compuesto por mil fragmentos, el gran río historicista que se disuelve en una multitud de arroyos, un dédalo de narraciones singulares. El grano de la

historia aumenta a medida que la imagen de conjunto se vuelve borrosa: la ampliación de los detalles ha vuelto la secuencia incomprensible. Las nuevas escrituras subjetivistas de la historia son uno de los síntomas de este *Sattelzeit* a la inversa.

No hay duda de que todos estos debates intelectuales han originado algunas de las premisas del giro subjetivista del que estamos tratando, lo que, sin embargo, no implica a la fuerza una filiación o una influencia directa. Las causas de este cambio, no obstante, son probablemente más profundas y se deben a transformaciones sociales y culturales de nuestro tiempo que trascienden con mucho las dinámicas internas de una disciplina. Es preciso volver ahora a la hipótesis propuesta al inicio: la escritura subjetivista de la historia no puede disociarse de la aparición del individualismo como uno de los rasgos decisivos del nuevo orden mundial. De entrada, por un proceso espasmódico de «aceleración» que con sus sucesivas innovaciones tecnológicas altera los ritmos de vida y comprime las temporalidades sociales, el neoliberalismo ha aniquilado ciertas formas de expresión de la subjetividad intelectual que, hasta una fecha reciente, nos parecían intemporales[8]. En efecto, en pocos años, internet, los teléfonos móviles y las tabletas han puesto fin a la escritura epistolar, que durante siglos había sido el lugar privilegiado en el que los escritores, pensadores e investigadores se permitían escribir en primera persona. La correspondencia ha sido siempre el contrapunto de su obra pública y sus cartas descorrían el velo que cubría un «yo» agazapado bajo los textos impresos. Una vez liquidada la dialéctica entre lo público y lo privado, una subjetividad que de repente se descubre huérfana y «desprovista de abrigo espiritual», podríamos decir con Lukács[9], ha reclamado sus derechos y ha decidido manifestarse en el único espacio que quedaba disponible, el del texto impreso (o al menos público). Y la subjetividad de los investigadores en la escritura académica ha tenido que buscarse un nuevo espacio. De este modo, el giro autobiográfico compensa una pérdida.

Walter Benjamin, de quien antes vimos que se había impuesto no emplear jamás la primera persona en las críticas, dedicaba una amplia parte de su tiempo a redactar cartas. Según su amigo y correspondiente Theodor W. Adorno, en su caso esta práctica diaria era una muestra del «esquema del

ritual»[10]. Su subjetividad encontraba también la justa expresión en su caligrafía, minúscula y elegante, densa y regular, que requería cierto tipo de papel. Su amigo Alfred A. Cohn se lo proporcionaba en la época de Weimar e incluso durante el exilio, cuando tuvo que abandonar su biblioteca[11]. En la era de la reificación universal, todo parece hecho para borrar la singularidad de los escritores uniformizando sus medios materiales de creación. He mencionado a Benjamin porque considero emblemático su caso, pero podría haber citado a otros. Entre los historiadores, tenemos por ejemplo la correspondencia entre Marc Bloch y Lucien Febvre, que preserva la cara oculta del laboratorio de los *Annales* y manifiesta sus desgarros durante la Ocupación[12]. Estos excelsos espacios de expresión de la subjetividad intelectual que eran los intercambios epistolares hoy en día han desaparecido. Con todo, otros aspectos de la aparición del sujeto en la escritura del pasado son, sin duda, más importantes.

Como han mostrado numerosos críticos, el neoliberalismo es mucho más que un modelo de sociedad basado en la desregulación de los flujos financieros, la privatización de los servicios públicos y de los sectores clave de la economía, el fin del Estado de bienestar y el crecimiento vertiginoso de las desigualdades sociales. Se trata de una *razón del mundo*, como han demostrado Pierre Dardot y Christian Laval, en el sentido en que Max Weber definía en un célebre ensayo la relación entre la ética protestante y el espíritu del capitalismo: «Una configuración racional del cosmos social»[13]. La razón neoliberal del mundo ha establecido una «conducta de vida», una serie de principios que comprende la competición generalizada y la remodelación de las relaciones sociales de acuerdo con las reglas del mercado, así como la transformación de los individuos, obligados a concebir y manejar sus vidas como empresas. Es lo que Foucault llamaba un proceso de «sujeción», es decir, «la manera en que uno debe construirse a sí mismo como sujeto moral actuando en relación con los elementos prescriptivos» de un orden social dado, la modalidad de autoconstitución de los sujetos sociales en un mundo que los condiciona, los orienta y los estructura (lo que implica también la posibilidad de subjetivaciones alternativas, hechas de lucha y resistencia, que contradigan la norma)[14]. La

escritura subjetivista del pasado corresponde a esta nueva *forma de vida* neoliberal y es expresión tanto de la sujeción normativa como de la búsqueda de subjetivaciones alternativas.

En la formulación clásica, la que le dio Friedrich Hayek en *Camino de servidumbre* (1943), el neoliberalismo es mucho más que una especie de evangelio de la propiedad. Esta es, sin duda, su fundamento, pero su ambición es mucho mayor, pues se trata en realidad, escribe Hayek, de una «filosofía del individualismo» que, puntualiza a continuación el austríaco, no debería interpretarse como una forma de egoísmo, sino más bien como el reconocimiento del hecho de que la sociedad y la historia son el producto de «actos individuales». Es cierto que las acciones humanas están motivadas por valores y no solo determinadas por intereses, pero esos valores «no pueden existir más que en el espíritu de los individuos». Y concluye Hayek finalmente: «Reconocer, en último término, al individuo como juez de sus propios fines, creer que, en la medida de lo posible, sus propias opiniones deben gobernar sus actos, esa es la esencia del individualismo»[15]. Esta concepción es más que discutible, pues el individuo no es un elemento ontológico que preceda y gobierne su relación con los otros, sino que es precisamente su relación con los otros lo que lo modela en cuanto sujeto social dotado de su propia autonomía de pensamiento y de acción: no el libre arbitrio de un sujeto intemporal y transcendente, sino la capacidad de un ser históricamente dispuesto para interactuar con sus semejantes y para intervenir en su entorno. De Marx a Bourdieu, este argumento fundamenta la crítica a la «ilusión biográfica». Pero el neoliberalismo no es una mera visión del mundo, ya que posee una dimensión performativa. Hace del individualismo un modelo antropológico, el *habitus* de nuestro tiempo: el mundo se mira hoy en la pantalla de un teléfono inteligente que lo transforma en *selfie*. Considerar este *habitus* como una forma de vida, un marco social que se nos impone y define el horizonte de nuestras existencias, explicaría la nueva necesidad de escribir la historia como un relato del *yo* en el presente, así como el entusiasmo del público por las obras de historia escritas en primera persona, un modelo narrativo en el que cada uno puede reconocerse.

A comienzos del siglo XXI, el neoliberalismo ha engendrado un nuevo régimen de historicidad que François Hartog califica de «presentismo»: una percepción y una representación del tiempo comprimidos en el presente. ¿Cuáles son los rasgos característicos del presentismo? En primer lugar —y es el elemento fundamental—, la ausencia de futuro[16]. El pasado ya no anuncia el futuro. Como he intentado demostrar en otras obras, la historiografía marxista era teleológica en la medida en que se proponía enmarcar las revoluciones fallidas y las derrotas del pasado en una perspectiva emancipadora[17]. Al ser cuestionada la dialéctica histórica entre pasado y futuro, nuestra relación con los muertos ha cambiado; hoy los muertos «no pasan» y establecemos con ellos una relación diferente, melancólica y profunda, según sugieren los relatos históricos de Jablonka, las novelas de Sebald y Cercas, además de numerosos trabajos de las ciencias sociales[18].

El otro rasgo principal del régimen de historicidad presentista reside en su naturaleza apolítica. Las nuevas maneras del capitalismo borran progresivamente los marcos sociales de la memoria, quiebran los canales de transmisión tradicionales y privan a la acción colectiva de toda referencia histórica. A pesar de su transmisión por una multitud de agentes sociales y por celebraciones de la industria cultural, la memoria ya solo se deposita en la esfera individual, íntima. De este modo queda reducida a un conjunto de relatos, imágenes y emociones que sustituyen a la reflexión y la acción colectiva. Esta despolitización refuerza otra característica del presentismo: la reificación del pasado. El fin de la experiencia transmisible engendra los «lugares de memoria», un conjunto de parajes, de objetos, de imágenes y de símbolos que organizan el pasado como una especie de *patrimonio*, una propiedad heredada, apropiada para su conservación en un museo, lista para su transformación en mercancía de la industria cultural y para su consumo individual. El pasado deja de engendrar imaginación utópica, puesto que su percepción viene estructurada por el consumo mercantil. Del mismo modo que privatiza las utopías —el futuro pensado como programa de triunfo individual—, el neoliberalismo tiende a privatizar el pasado haciendo del yo su observatorio y su laboratorio a la vez.

Un régimen de historicidad neoliberal no produce necesariamente una historiografía neoliberal, por más que se hayan hecho algunas tentativas en este sentido de la mano de ciertos «intelectuales orgánicos» del capital financiero: David Landes nos explicó por qué Occidente es un buen merecedor de su riqueza; Niall Ferguson, vate del imperialismo británico, ha intentado mostrar todo lo que el Renacimiento y la Revolución francesa deben a la banca; y William Goetzmann, en fecha más reciente, ha rehabilitado la teleología histórica para demostrar que, desde la Antigüedad hasta Wall Street, las finanzas constituyen el auténtico *Weltgeist* de la historia[19]. Estas tentativas son, sin embargo, poco frecuentes porque, en definitiva, al neoliberalismo la escritura de la historia le resulta indiferente; está mucho más interesado en «racionalizar» los presupuestos de las universidades y, sobre todo, de los departamentos de humanidades. A diferencia de los regímenes totalitarios del siglo XX, no se ha obsesionado con el deseo de dominar el pasado. No intenta manipular la historia o imponer una visión oficial del pasado. Al contrario, se adapta muy bien a las conmemoraciones, y a su *êthos* individualista le encanta revestirse de una apariencia virtuosa celebrando por doquier los derechos del hombre.

En cambio, el presentismo favorece la retirada de los investigadores a la esfera de lo íntimo: la atrofia de la imaginación utópica proporciona una mirada melancólica vuelta hacia un pasado discontinuo. En ella la política ocupa un lugar secundario; no se la suprime, pero se la mira de lejos, a menudo con escepticismo, como una forma de compromiso (no forzosamente de ceguera) propia de una época trasnochada. La familia reemplaza a la sociedad como lugar privilegiado de la memoria y de la investigación histórica, una esfera poblada de fantasmas o de aparecidos que toma forma dentro de las paredes de las casas, en las fotos, las cartas, los documentos de identidad exhumados de los cajones y las viejas cajas de cartón[20]. Lo que nos lleva a las fotos de los abuelos adorados, aunque nunca conocidos por el niño transformado en historiador, y al retrato de un joven falangista de uniforme colgado en la pared de un comedor polvoriento de una casa familiar ahora desierta. Nos encontramos así con el «patrimonio» en sentido literal de la palabra, el de un bien recibido en herencia de los antepasados. Este fenómeno no se desprende directamente

de la razón neoliberal o de sus valores, sino que es fruto de la percepción presentista del pasado.

Las nuevas escrituras subjetivistas de la historia corresponden a la época del *selfie*, como autorretrato y como forma de comunicación, que, a pesar de estar centrado en uno mismo, adquiere un carácter universal por sus modalidades reificadas de visibilidad y consumo, en el que algunos investigadores perciben incluso una «tecnología del yo» que interiorizaría a la autoridad moderna con su vigilancia «pastoral» generalizada[21]. En *Laëtitia*, Jablonka analiza los mensajes publicados por su heroína en Facebook, en los que ve el reflejo de su entorno social, de su cultura y de su generación, la expresión de un «yo» que designa en realidad un «nosotros», pues Laëtitia, escribe el historiador parafraseando la conclusión de *Las palabras* de Sartre, «es una muchacha del siglo XXI, hecha de todo el mundo, hombres y mujeres, chicas y chicos, que equivale a todos y a la que equivale cualquiera»[22]. Así es, y su obra es una excelente demostración de la tesis de Marx según la cual el individuo no es un sujeto que preceda y determine a la sociedad, sino más bien un producto de las relaciones sociales; una tesis que Sartre retomó en el prefacio a su libro sobre Flaubert, *El idiota de la familia*, al presentar al hombre como un universal singular que engloba a su sociedad y su época «reproduciéndose en ellas como singularidad»[23].

Esta definición se aplica también en cierta medida a historiadores como Jablonka y Luzzatto y a escritores tales como Sebald, Mendelsohn y Cercas. Si se acepta la idea de que la historia es «una literatura contemporánea», es preciso verla como un espejo de su época, al igual que cualquier creación literaria; en este caso, un espejo del comienzo del siglo XXI, la era del neoliberalismo, del repliegue hacia la esfera individual. Si bien los libros de estos autores no son intercambiables y pueden ser más o menos «verdaderos», más o menos escrupulosos y convincentes, Boucheron tiene, no obstante, razón cuando advierte que en último término, más allá de sus defectos y sus méritos, una obra literaria no atestigua sino «un cierto estado de la memoria contemporánea»[24]. Es lo que también piensa Laurent Binet, que se burla de los comentarios maravillados que sostienen que el héroe de

Las benévolas «suena auténtico porque es el espejo de su época». En absoluto, replica, suena auténtico «porque es el espejo de *nuestra* época: un nihilista posmoderno, en resumidas cuentas»[25]. Bien mirado, todos estos autores retoman, discutiéndolas y enriqueciéndolas con una gama infinita de emociones y situaciones, las diferentes opciones que la memoria pública nos ofrece hoy en día: de la religión civil del Holocausto (Jablonka, Mendelsohn, Haenel) al revisionismo postideológico (Cercas), pasando por variantes menos conformistas como el antifascismo (Luzzatto, Scurati) o incluso marginales, como la memoria de los excluidos en combinación con una forma de dandismo subversivo (Artières). Todas estas aproximaciones no son equivalentes, está claro, pero en conjunto definen un horizonte para la memoria y la política.

Jablonka reconoce los límites de la empatía con sus abuelos y admite el «carácter irrisorio» de su apuesta. Después de haber reconstruido meticulosamente los hilos de su existencia, tiene que confesar que «no sabe nada». Esta confesión de modestia es, sin embargo, contrarrestada de inmediato con la satisfacción del trabajo realizado, que no es poco, pues la tarea del historiador, subraya, consiste en «reparar el mundo»[26]. Ahora bien, los medios y las técnicas de «reparación del mundo» varían según las personas y las épocas.

Esta concepción redentora de la historia recuerda la de Chateaubriand, que, al día siguiente de las guerras napoleónicas, confiaba al historiador la tarea de llevar a cabo «la venganza de los pueblos». Esta idea tuvo un fuerte impacto en varias generaciones, incluida la de Pierre Vidal-Naquet, quien, según escribe en sus memorias, durante mucho tiempo encontró en esas palabras «una razón para vivir»[27]. Pero ahora esa virtud reparadora parece confinada a un espacio íntimo, casi doméstico: el historiador remeda a Eneas cargado con su padre a hombros. Reparar el mundo, precisa Jablonka, corresponde al concepto hebraico de *tikún*[28], del que nos ofrece una versión propia: un noble gesto de *pietas* familiar, nutrido de saber y talento literario y desprovisto de mesianismo. Ahora bien, para Gershom Scholem, la redención mesiánica posee una fuerte dimensión apocalíptica[29], y para Walter Benjamin el perdón del pasado no puede lograrse más que por una acción política que transforme el presente: esa

acción, al salvar a los vencidos del olvido, permite reparar el pasado cumpliendo sus esperanzas[30]. Reformulado en términos profanos, el *tikún* consiste en interpretar el pasado para cambiar el presente; una tarea que el historiador de ningún modo puede llevar a cabo solo, pero en la que su obra puede inscribirse plenamente. En cambio, de acuerdo con la confesión del propio Jablonka, su *tikún* no sobrepasa los límites del ámbito doméstico y se queda muy alejado del «resplandeciente judeobolchevismo» de sus abuelos[31].

La expansión del yo implica a la fuerza una constricción del nosotros. Las nuevas escrituras subjetivistas del pasado —históricas y literarias— son interpretadas a menudo, incluso por sus autores, como la expresión de un trabajo de posmemoria surgido del deseo de retejer una continuidad después de una ruptura y ligado, por consiguiente, como enfatiza Marianne Hirsch, a la transmisión intergeneracional de una experiencia traumática. No hay duda de que estos escritos son la obra de las generaciones nacidas después del desgarro de la guerra, pero también podrían verse como un espejo de la generación que nació o se hizo adulta tras la gran ola de los compromisos colectivos de los años sesenta y setenta del siglo XX, una generación que se formó durante «la gran pesadilla de los años ochenta»[32], precisamente los años marcados por el final de la militancia, el abandono de la lucha de clases como categoría clave de la hermenéutica histórica, la incorporación de los derechos del hombre al discurso político, el auge de la memoria del Holocausto y la aparición del individualismo. Contemplada en un amplio arco temporal, esta generación pertenece a una época despolitizada cuyas fronteras culturales han sido trazadas por las sucesivas derrotas de los movimientos colectivos de posguerra. Como las artes visuales van siempre un paso por delante de la cultura escrita, el cine anunció este giro ya a finales de los años setenta. Autoparodiándose y con un espíritu crítico demoledor, la primera película de Nanni Moretti atestiguaba ya en 1976 el advenimiento de una nueva época. Se titulaba *Io sono un autarchico*. La rebeldía había pasado página; en los siguientes años solo habría lugar para memorias enlutadas.

Nuestra relación con el tiempo, según ha demostrado Norbert Elias[33], entre otros, no es aleatoria, opcional o puramente subjetiva; está

socialmente estructurada, lo que no quiere decir que no quede margen de autonomía. Hay numerosas memorias «marranas», ocultas y secretas, que se transmiten por una vía subterránea, a contracorriente del orden dominante y sus modos de vida, pero el horizonte de nuestra época es el de la sociedad de mercado, un mundo fragmentado y atomizado. Sus identidades son individuales, han dejado de ser colectivas. Sus representaciones del pasado y sus «utopías» —si puede llamarse así a los modos en que se insertan en el futuro— están «privatizadas». Esto no significa que investigadores y escritores den forma, de manera más o menos consciente, a una visión del mundo neoliberal. La mayoría hacen, incluso, lo contrario. Las escrituras subjetivistas de la historia no respaldan ninguna ideología; derivan de una adscripción social que dirige la mirada. El mundo neoliberal se ha convertido en nuestro marco de vida y nuestro observatorio. Vivimos, soñamos, trabajamos y creamos en el interior de un marco social —y un régimen de historicidad— que no hemos elegido. El fin de la dialéctica histórica descrita en otro tiempo por Reinhart Koselleck —una relación simbiótica entre el pasado como «campo de experiencia» y el futuro como «horizonte de espera»[34]— ha modificado el ejercicio de la escritura del pasado. En la era del individualismo, la subjetividad se ha impuesto en el despacho del historiador.

El presentismo es también un horizonte epistemológico. Para muchos investigadores se ha convertido en el fundamento de una nueva historiografía autobiográfica e intimista. A los historiadores de hoy en día les cuesta estudiar la subjetividad de los actores colectivos como hacía E. P. Thompson hace sesenta años, cuando demostró que no hay clases «en sí», que no hay clases sin «conciencia de clase», que las clases no son simples entidades socioeconómicas, sino colectividades vivas modeladas por la cultura, las experiencias, las discrepancias generacionales, religiosas, de género, etc. Hace un cuarto de siglo, en la época en que las políticas identitarias estaban en auge, Eric J. Hobsbawm recordaba la vocación universalista de la historia: «Una historia escrita solo para los judíos (o los afroamericanos, los griegos, las mujeres, los proletarios, los homosexuales) no puede ser una buena historia, por más que pueda confortar a quienes la practican»[35]. De este modo Hobsbawm llamaba la atención sobre el

repliegue en las identidades de grupo. Hoy la subjetividad individual se ha convertido en el prisma con el que interrogamos al pasado. Esta tendencia está ligada a la implantación del mundo neoliberal, de la misma manera que la historiografía del siglo XIX reflejaba el auge de los imaginarios nacionales y, cincuenta años más tarde, la historia estructural de Fernand Braudel, con los movimientos tectónicos de la demografía y de la economía, se hacía eco de la producción y de la cultura de masas en la era del capitalismo fordista.

A menudo, las disputas entre las diferentes escuelas historiográficas han sido un poderoso estímulo para la investigación y siempre ha habido varias formas de ver el pasado, aunque cada época tiene su manera de escribir la historia. El ejemplo de *Historia de la revolución rusa* de Trotsky citado al comienzo de este ensayo tenía como objetivo precisamente destacar el abismo surgido en un siglo. Uno de los protagonistas de una conmoción histórica sintió la necesidad de dejar a un lado su ego y escribir en tercera persona para contar el suceso en cuestión analizándolo en todas sus facetas, como era apropiado hacer en una obra de historia. Hoy en día, algunos investigadores escriben en primera persona para hablar de momentos del pasado que no han vivido.

Las guerras y las revoluciones, caracterizadas por la irrupción de las masas en el escenario del mundo, producen relatos épicos en los que la acción colectiva trasciende los destinos individuales. Jules Michelet y Edgar Quinet, León Trotsky e Isaac Deutscher, C. L. R. James o incluso, en una época más reciente, Adolfo Gilly y Arno J. Mayer intentan apresar el aliento de la historia. Esto mismo vale para la historiografía conservadora desde Edmund Burke e Hippolyte Taine hasta, más recientemente, François Furet y Ernst Nolte. Se respalden o no, las pasiones revolucionarias exigen relatos que puedan capturar su dimensión colectiva, su polifonía (y, quizá porque su escritura es polifónica, autores como Éric Vuillard se alejan de la postura subjetivista[36]). Las generaciones que han vivido grandes cesuras históricas producen memorialistas e historiadores orientados hacia los frescos monumentales; la nuestra, investigadores obsesionados con sus antepasados olvidados. Semejante postura solo es posible en un mundo —más exactamente, el llamado mundo occidental— en el que ya no se percibe que el pasado mantenga un vínculo vivo con el presente, sino que se

contempla más bien como un paisaje reificado y transformado en una vasta amalgama de lugares de memoria.

De este modo, la redención de vidas hasta entonces anónimas adquiere sentido y transgrede las reglas de una apacible visita a un pasado musealizado. Y, de este modo, la gran Historia, con sus cataclismos y sus tragedias, nos parece más interesante y más verdadera al estar contada desde el prisma de unas vidas singulares que ha sepultado y que corren el riesgo de permanecer en el olvido para siempre. Una vez rotos los marcos sociales que perpetuaban su memoria, la acción colectiva se convierte en un objeto de análisis académico más que en un conjunto de recuerdos, actuaciones, conocimientos y experiencias transmitidas. Una vez estigmatizadas las utopías del siglo XX y levantada el acta de su derrota, los revolucionarios de «Yiddishland» dejan de ser miembros de un movimiento colectivo y se convierten en existencias únicas y aisladas, los abuelos que no se han tenido. Las nuevas escrituras subjetivistas de la historia han nacido también de esta ruptura histórica. Evidentemente, no se trata de hacer reproches, pero conviene tenerlo en cuenta. Aunque este nuevo método historiográfico tiene cualidades y encantos —en particular, su dimensión literaria—, hacer de él un «manifiesto para las ciencias sociales» no deja de suscitar cierta perplejidad; es una manera de adaptarse a la época que corre el riesgo de neutralizar el espíritu crítico. En este punto sería conveniente recordar la lección de Nietzsche y reflexionar sobre las consideraciones de Agamben:

> Quien de verdad pertenece a su época, el auténtico contemporáneo, es aquel que no coincide del todo con ella, ni se ajusta a sus pretensiones y se define, en este sentido, como inactual; pero precisamente por este motivo, precisamente por esta distancia y este anacronismo, es más apropiado que los demás para percibir y capturar su época[37].

La literatura se interroga desde siempre por su relación con la verdad, mientras que la historia, a través de sus escuelas y sus disputas metodológicas, busca nuevas vías para explorar e interpretar el pasado. A la luz de dos siglos de teorías del conocimiento, Michael Löwy propone una vía que sintetiza en la alegoría del mirador. La comprensión del pasado, nos dice, no es comparable a la imagen de un objeto reflejada por un espejo, de acuerdo con una ilusión de exactitud cultivada por el positivismo que

asimila las ciencias sociales a las observaciones del naturalista. Comparando historia y estética, el pasado es más bien, según Löwy, un paisaje pintado por un artista cuya visión es tanto más amplia cuanto más elevado sea el observatorio que haya elegido[38].

Los novelistas del siglo XIX llegaron ya a la conclusión de que todos los observatorios ofrecen una vista fragmentaria e insatisfactoria. Inevitablemente nos vienen ahora al recuerdo las peripecias de Fabricio del Dongo en Waterloo. Después de haber alcanzado a duras penas las filas del ejército napoleónico, no soportaba el fragor de la batalla. Las balas de cañón de los enemigos herían a los húsares, el campo de batalla estaba cubierto de cadáveres; los caballos chapoteaban en el barro y la sangre, a veces, incluso, en las entrañas de los animales y de los soldados caídos en combate. Los cañonazos, continúa Stendhal, producían un «zumbido invariable y continuo», pero era difícil decir si las detonaciones se producían cerca o lejos. Inmerso en la batalla, Fabricio «no comprendía nada en absoluto»[39]. Iluminado por la lección de Stendhal, Tolstoi abordó el mismo asunto en *Guerra y Paz* (1860) colocando a Pierre, uno de sus héroes, ante el mismo dilema. En Borodinó, este busca un promontorio desde el que contemplar la batalla, pero se decepciona. Mira a su alrededor y «todo [es] tan vago que su imaginación [se queda] insatisfecha». Ante él se despliega un inmenso paisaje en el que los pueblos, los arroyos, las tropas y los campamentos se mezclan de tal modo que ni siquiera es capaz de «distinguir su ejército de el del enemigo»[40]. Solo *a posteriori*, una vez terminada la batalla, se le muestra en su conjunto.

La alegoría del mirador, no obstante, ganaría con algunas matizaciones. Siegfried Kracauer, que comparaba al historiador con Orfeo en su descenso al reino de los muertos, prefería, por su parte, una metáfora cinematográfica. Igual que el mundo de la vida *(Lebenswelt)*, el universo histórico es heterogéneo y caótico: para ponerlo en orden y recomponerlo, el historiador debe hacer calas en el pasado alternando los planos generales con los primeros planos que «aíslen y amplíen cierto detalle visual»[41]. El plano general es el método de Arnold Toynbee y de Fernand Braudel (retomado hoy por Jürgen Osterhammel), adeptos a la «larga duración» y a la historia estructural. En cambio, el primer plano es el empleado por Erwin

Panofsky (y hoy por Carlo Ginzburg). El historiador trabaja con estas dos dimensiones, que son tanto espaciales como temporales. El trapero —como el coleccionista— recoge objetos olvidados y abandonados, pero tiene que darles un lugar en un conjunto para que su trabajo no resulte inútil y estéril: el pasado siempre será un continente muerto a la espera de «redención». El paso de la macro a la microhistoria ni incrementa ni empobrece el conocimiento de la realidad: es un «juego de escala» que permite mirar de diferente manera. La ampliación resalta detalles invisibles en el plano general, pero no permite abarcar las causas y las dinámicas globales, como demostró Jacques Revel al analizar *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. El primer plano prescinde de las grandes entidades colectivas para detenerse en los pequeños movimientos, en actores singulares, de modo que aísla sus actuaciones y cuestiona sus elecciones. Nos muestra una humanidad «vista desde abajo», al «nivel del suelo»[42]. No obstante, la microhistoria toma un detalle para remontar el encadenamiento del proceso histórico e iluminar el conjunto; solo tiene sentido si, al vincular los indicios de partida, permite remontar el camino.

La alegoría del mirador no se decanta por la macro o la microhistoria. Admite ambas, pues el punto de vista más alto que asume es un observatorio social: los dominados ven más allá o de manera más nítida, tanto de cerca como de lejos, porque su visión es crítica; no están interesados en defender el orden establecido, sino que pretenden más bien captar las contradicciones, los mecanismos ocultos: su mirada es estratégica y su crítica no se contenta con una postura puramente contemplativa. Los vencidos, sugería Koselleck, tienen el espíritu crítico y la capacidad de observación aguzados por la derrota[43]. Su mirada engloba la macro y la microhistoria: la historia desde el punto de vista de los vencidos está hecha de cuadros de conjunto —la revolución industrial pintada por E. P. Thompson— y de investigaciones a una escala menor: las cartas de los soldados de la Gran Guerra o las «voces» de las revueltas indias ocultas en los archivos coloniales británicos[44]. No hay una aproximación normativa; la historiografía está hecha de una pluralidad de corrientes que captan la complejidad de lo real mediante diferentes métodos y las disputas entre disciplinas o en su seno pueden ser tanto estériles como fructuosas. Por eso

sería injusto y falso refutar la legitimidad de las nuevas escrituras subjetivistas de la historia. Reflejan la sensibilidad de nuestra época y pueden proporcionar resultados interesantes a condición de que sus autores sean conscientes de sus límites, de que utilicen su ego como telescopio y no como una mónada, de que amplíen el horizonte del sujeto en lugar de encogerlo al «nivel del suelo» de un callejón. La escritura subjetivista del pasado debe tener en cuenta los dilemas que atraviesan la literatura y los juegos de escala que operan en la historiografía. Si no hace el esfuerzo de enmarcar los destinos individuales en un drama histórico más amplio, no saldrá de su callejón. Se puede escribir historia iluminando los márgenes y devolviéndoles el rostro a los actores, sobre todo a los anónimos que la han hecho, pero no puede interpretarse el pasado aproximándolo simplemente a la esfera de lo íntimo.

El lector habrá entendido, o al menos eso espero, que este ensayo no va dirigido *contra* estas nuevas escrituras de la historia, sino que se plantea el *porqué* de su nacimiento. No se trata de negar su legitimidad o sus cualidades. Los resultados de esta escritura pueden ser tanto notables como discutibles, en particular debido a los riesgos a los que la expone inevitablemente su hermenéutica. De entre esos peligros, el principal consiste en encerrarse en una jaula de acero presentista que nos ahoga en lugar de separar los barrotes. Después de haber explorado la riqueza de los horizontes que se abren con el despliegue de nuestros múltiples «yoes» —de posición, de investigación o de emoción—, no hay que olvidar que la historia está hecha, sobre todo, de y por «nosotros».

---

[1] Antoine Compagnon, «Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines», *Le Débat*, n.º 165, 2011, pp. 62-70.

[2] Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, París, Seuil, col. «Points», 2017, pp. ii-iii [*La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, FCE, 2016, trad. de Horacio Pons].

[3] La noción se remonta al etnólogo polaco Bronisław Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, París, Gallimard, col. «Tel», 1989 [1963] [*Los Argonautas del Pacífico occidental*, Barcelona, Edicions 62, 1986, trad. de Antonio Desmonts].

[4] Véase, por ejemplo, Nels Anderson, *Le hobo. Sociologie du sans-abri,* París, Armand Colin, col. «Individu et société», 2018 [1923]; William Foote Whyte, *Street Corner Society. La structure sociale d'un quartier italo-américain*, París, La Découverte, col. «Poche», 2013 [1943] [*La sociedad de la esquina. La estructura social de un barrio bajo italiano*, Madrid, CIS, 2015, trad. de Verónica de Miguel y Jesús Cuéllar].

[5] Claude Lévi-Strauss*, Tristes tropiques*, París, Pocket, col. «Terre humaine», 2001 [1955] [*Tristes trópicos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, trad. de Noelia Bastard].

[6] Roland Barthes, «Le discours de l'histoire», dans *Essais critiques*, t. 4, *Le bruissement de la langue*, París, Seuil, 1984, p. 175 [*Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, trad. de Carlos Pujol]; Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque des histoires», 1975, p. 12 [*La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993].

[7] Sobre la aparición de una nueva concepción de la historia, véase Reinhart Koselleck, «Le concept d'histoire», en *L'expérience de l'histoire*, París, Gallimard/Seuil, col. «Hautes études», 1997, pp. 15-99. Sobre la noción de *Sattelzeit*, véase la introducción de Reinhart Koselleck a su obra monumental sobre los conceptos históricos codirigida con Otto Brunner y Werner Conze, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, t. 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 1972, p. xv. Véase al respecto Gabriel Motzkin, «On the Notion of Historical (Dis)Continuity: Reinhart Koselleck's Construction of the *Sattelzeit»*, *Contributions to the History of Concepts*, vol. 1, n.º 2, octubre de 2005, pp. 145-158.

[8] Véase Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, París, La Découverte, col. «Théorie critique», 2010.

[9] Georg Lukács, *L'âme et les formes*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque de philosophie», 1974 [*El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1974, trad. de Manuel Sacristán Luzón].

[10] Theodor W. Adorno, «Benjamin, l'épistolier», en *Sur Walter Benjamin*, París, Allia, col. «About & Around», 1999, p. 55 [*Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, trad. de Carlos Fortea].

[11] Enzo Traverso, «Adorno et Benjamin: une correspondance à minuit dans le siècle» [2001], en *La pensée dispersée*. *Figures de l'exil juif*, París, Lignes, 2019, pp. 66-67.

[12] Marc Bloch y Lucien Febvre, *Correspondance*, 3 vols., París, Fayard, 1994-2004.

[13] Pierre Dardot y Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, París, La Découverte, col. «Poche», 2010 [*La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, GEDISA, 2013, trad. de Alfonso Díez].

[14] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque des idées», 1976, p. 81 [*Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1977, trad. de Ulises Guinazú].

[15] Friedrich Hayek, *La route de la servitude*, París, Presses universitaires de France, col. «Quadrige», 1985, p. 49 [*Camino de servidumbre*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, trad. de José Vergara Doncel].

[16] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, París, Seuil, col. «La librairie du XXIe siècle», 2003, p. 126 [*Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, trad. de Norma Durán y Pablo Avilés].

[17] Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, París, La Découverte, 2016, cap. 2. [*Melancolía de izquierda. Después de las utopías*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, trad. de Horacio Pons].

[18] Magali Molinié, *Soigner les morts pour guérir les vivants*, París, Les empêcheurs de penser en rond, 2006.

[19] David S. Landes, *Richesse et pauvreté des nations. Pourquoi des riches? Pourquoi des pauvres?,* París, Albin Michel, 2000 [*La riqueza y la pobreza de las naciones. Por qué algunas son tan ricas y otras tan pobres*, Barcelona, Crítica, 2008, trad. de Santiago Jordán Sempere]; Niall Ferguson, *L'irrésistible ascension de l'argent*, París, Perrin, col. «Tempus», 2011 [*El triunfo del dinero. Cómo las finanzas mueven el mundo*, Barcelona, Debate, 2009, trad. de Francisco J. Ramos Mena]; William N. Goetzmann, *Money Changes Everything: How Finance Made Civilization Possible*, Princeton, Princeton University Press, 2016.

[20] Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

[21] Kimberly Hall, «Selfies and Self-Writing: Cue Card Confessions as Social Media Technologies of the Self», *Television & New Media*, vol. 17, n.º 3, 2016, pp. 228-242. Véase Michel Foucault, «Les techniques de soi», en *Dits et écrits (1954-1988),* t. 4, *1980-1988,* París, Gallimard, col. «Bibliothèque des sciences humaines», 1994, pp. 783-813.

[22] Ivan Jablonka, *Laëtitia. Ou la fin des hommes*, París, Seuil, col. «La librairie du XXIe siècle», 2016, pp. 186-187 [*Laëtitia o el fin de los hombres*, Barcelona/Buenos Aires, Anagrama/Libros del Zorzal, 2017, trad. de Agustina Blanco], que hace referencia a Jean-Paul Sartre, *Les mots*, París, Gallimard, 1964, p. 206 [*Las palabras*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, trad. de Manuel Lamana].

[23] Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, t. 1, París, Gallimard, col. «Bibliothèque de philosophie», 1988, p. 7 [*El idiota de la familia*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1975, trad. de Patricio Canto].

[24] Patrick Boucheron, «Toute littérature est assaut contre la frontière: notes sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire», *Annales*, vol. 65, n.º 2, 2010, p. 463.

[25] Laurent Binet, *HHhH*, París, Grasset, 2010, p. 326 [*HHhH*, Barcelona, Seix Barral, 2011, trad. de Adolfo García Ortega].

[26] Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, París, Seuil, col. «Points», 2013, p. 369 [*Historia de los abuelos que no tuve*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015, trad. de Agustina Blanco].

[27] Pierre Vidal-Naquet, *Mémoires*, t. 1, *La brisure et l'attente (1930-1955),* París, Seuil, col. «Points essais», 2007, pp. 113-114. Véase Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, París, Gallimard, col.

«Bibliothèque de la Pléiade», 1946, p. 630 [*Memorias de ultratumba*, Madrid, Cátedra, 2010, trad. de Antonio Millán Alba].

[28] Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus, op. cit.*, p. 369.

[29] Gershom Scholem, *Le messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, París, Les belles lettres, col. «Le goût des idées», 2013 [1974].

[30] Walter Benjamin, «Sur le concept d'histoire», en *Œuvres,* t. 3, París, Gallimard, col. «Folio essais», 2000, pp. 427-443 [«Sobre el concepto de historia», en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada editores, 2008, trad. de Alfredo Brotons Muñoz]. Véase Michael Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, París, Éditions de l'éclat, col. «Philosophie imaginaire», 2014 [2001] [*Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis «Sobre el concepto de historia»*, Buenos Aires, FCE, 2003, trad. de Horacio Pons].

[31] Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus, op. cit.*, p. 369.

[32] François Cusset, *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980,* París, La Découverte, col. «Poche», 2008.

[33] Norbert Elias, *Du temps,* París, Fayard, col. «Pluriel», 2014 [1997] [*Sobre el tiempo*, México, FCE, 1989, trad. de Guillermo Hirata].

[34] Reinhart Koselleck, «"Champ d'expérience" et "horizon d'attente": deux catégories historiques», en *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, París, Éditions de l'EHESS, col. «Recherches d'histoire et de sciences sociales», 1990, pp. 307-329 [*Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, trad. de Norberto Smilg].

[35] Eric J. Hobsbawm, «Identity History Is Not Enough», en *On History*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1997, pp. 266-277 [*Sobre la historia*, Barcelona, Crítica, 1998, trad. de Jordi Beltrán y Josefina Ruiz].

[36] Véase por ejemplo Éric Vuillard, *14 Juillet,* Arlés, Actes Sud, col. «Un endroit où aller», 2016 [*14 de julio*, Barcelona, Tusquets, 2019, trad. de Javier Albiñana]; y del mismo autor, *La guerre des pauvres*, Arlés, Actes Sud, col. «Un endroit où aller», 2019 [*La guerra de los pobres*, Barcelona, Tusquets, 2020, trad. de Javier Albiñana].

[37] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, París, Rivages, col. «Petite bibliothèque», 2008, pp. 9-10 [«¿Qué es lo contemporáneo?», en *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011, trad. de María Teresa de Meza y Mercedes Ravituso].

[38] Michael Löwy, *Paysages de la vérité. Introduction à une sociologie critique de la connaissance*, París, Anthropos, 1985, p. 219 (obra reeditada con el título *Les aventures de Karl Marx contre le baron de Münchhausen. Introduction à une sociologie critique de la connaissance*, París, Syllepse, col. «Mille marxismes», 2012).

[39] Stendhal, *La chartreuse de Parme*, París, Flammarion, col. «GF», 2000 [1839], p. 108 [*La cartuja de Parma*, Madrid, Alianza Editorial, 2020, trad. de Consuelo Berges].

[40] Lev Tolstói, *Guerre et Paix*, t. 2, París, Gallimard, col. «Folio», 1972, p. 197 [*Guerra y Paz*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, trad. de Irene y Laura Andresco]. Véase el clarificador ensayo de Sabina Loriga, «Tolstoï dans le scepticisme de l'histoire», *Esprit*, n.º 315, junio de 2005, pp. 6-25.

[41] Siegfried Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, París, Stock, col. «Un ordre d'idées», 2006, pp. 169-170. Adoptando la perspectiva de Kracauer, la alegoría sugerida por Mona Ozouf, que indica los límites del novelista y del historiador —el primero miope y el segundo présbita—, resulta discutible. Véase Mona Ozouf, «Récit des romanciers, récit des historiens», *Le Débat*, n.º 165, 2011, p. 22.

[42] Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, París, Gallimard/Seuil, col. «Hautes études», 1996, p. 12 [*Juegos de escalas. Experiencias de microanálisis*, San Martín, UNSAM, 2015, trad. de Margarita Polo]; y también, Jacques Revel, «L'histoire au ras du sol», prefacio a Giovanni Levi, *Le pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque des histoires», 1989, pp. i-xxxiii [*Herencia inmaterial: historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*, San Sebastián, Nerea, 1990, trad. de Javier Gómez Rea].

[43] Reinhart Koselleck, «Mutation de l'expérience et changement de méthode. Esquisse historico-anthropologique», en *L'expérience de l'histoire*, París, Gallimard/Seuil, col. «Hautes études», 1997, p. 239.

[44] Véase respectivamente E. P. Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise*, París, Seuil, col. «Points histoire», 2017 [1963] [*La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Madrid, Capitán Swing, 2012, trad. de Elena Grau]; Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Turín, Bollati-Boringhieri, 2007 [1990]; Ranajit Guha, «The Small Voice of History», *Subaltern Studies*, n.º 9, 1996, pp. 1-12 [incluido en Ranahit Guha, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica, 2002, trad. de Gloria Cano].

AGRADECIMIENTOS

Tuve ocasión de reflexionar sobre las cuestiones tratadas en esta obra gracias a dos coloquios en los que he participado en el transcurso de estos últimos años. El primero tuvo lugar en la universidad de Stanford en 2017, bajo la dirección de Joan Ramon Resina, con el título de «Inscribed Identities: Writing as Self-Realization»[1]. Dediqué la conferencia inaugural a Jean Améry, el más atormentado de los autores, para quien «cualquier fragmento de escritura, incluso teórica, posee un fondo, un sustrato autobiográfico»[2]. Al año siguiente, formulé algunas de las ideas en las que he profundizado aquí en el marco del XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea española, en la universidad de Alicante, bajo la dirección de Mónica Moreno-Seco. Quiero dar las gracias a estos dos colegas por la oportunidad que me brindaron, así como a Sergio Luzzatto, uno de los autores analizados en este ensayo, que fue el primero de mis críticos. La versión final del manuscrito se debe en gran medida a los certeros consejos de Rémy Toulouse y, sobre todo, de Alexandre Sánchez, mi editora de Lux, que ha logrado una versión final más clara, elegante y legible.

Ithaca, NY, septiembre de 2018;
París, junio-septiembre de 2019

---

[1] Véase Joan Ramon Resina (dir.), *Inscribed Identities: Life Writing as Self-Realization*, Londres, Routledge, 2019.

[2] Jean Améry, «After Five Thousand Newspaper Articles: How I became a Writer», en *Radical Humanism: Selected Essays*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 1.

Título original: *Passés singuliers. Le «je» dans l'écriture de l'histoire*

Publicado por acuerdo especial con Lux Éditeur a través de su agente 2 Seas Literary Agency y su coagente SalmaiaLit, Agencia Literaria.

Edición en formato digital: 2022

© Lux Éditeur 2020
© de la traducción: Belén Gala Valencia, 2022
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN ebook: 978-84-136-2745-8

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Contents

1. Cubierta
2. Introducción
3. 1. Escribir en tercera persona
4. 2. Las trampas de la objetividad
5. 3. Ego-historia
6. 4. Breve inventario del «yo» narrativo
    1. Narrativizar la investigación
    2. Intermezzo sociológico
7. 5. Discurso sobre el método
8. 6. Modelos: La historia entre el cine y la literatura
9. 7. Historia y ficción
10. 8. Presentismo
11. Agradecimientos
12. Créditos